جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

نقد النثر في أعمال إبراهيم السعافين النقدية

"دراسة في نقد النقد"

إعداد الطالب
ثامر إبراهيم محمد المصاروة

إشراف الأستاذ الدكتور
إبراهيم عبدالله البعول

سالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة
في الدراسات الأدبية – قسم اللغة العربية

جامعة مؤتة 2012

الآراء الواردة في الرســـالة لا تعبــــــر بالضرورة

عن وجهة نظر جامعة مؤتة

بسم الله الرحمن الرحيم

MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم (14)

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب ثامر ابراهيم المصاروة الموسومة بــ:

"نقد النثر في أعمال ابراهيم السعافين النقدية" دراسة في نقد النقد"

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية.

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. ابراهيم عبدالله البعول		2012/06/28	مشرفاً ورئيساً
أ.د. سامح عبدالعزيز الرواشدة		2012/06/28	عضواً
أ.د. محمد أحمد المجالي		2012/06/28	عضواً
.. يم اخليف المرايات		2012/06/28	عضواً

عميد الدراسات العليا
أ.د. عبدالفتاح خليفات

MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail: dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

مؤتة - الكرك - الأردن
الرمز البريدي: 61710
تلفون: 03/2372380-99
فرعي 5328-5330
فاكس 03/2375694
البريد الالكتروني
الصفحة الإلكترونية

الإهداء

إلى من أحبّ انبعاثي نجمًا

وقرأني خِلسةً في عتمة الليل .

إلى يقظتي بعد غفلةٍ ... **أبي الحنون** .

إلى من قرأت فنجاني

وقالت: فصلك شتاء، وخارطتك وطن

قلت: أمي نبضة في عروق التراب

سأوغل في تكرار اسمها (هناء) .... **إليك وحدكِ**.

إلى الذين فكّوا أعجميتي

وقبلّوني في متاهات دربي

أحبّ الرحيل معهم .... **اخوتي ذكورًا وإناثًا** .

إلى من وشوشتْ في أذني

وأودعت صوتاً كالرعد والمطر

فكانت معي فجرًا وحكاية

إلى شذاها تسير كل الحكايات

محبوبتي عاصفةً تجتاح القلب

إليهم جميعاً أُهدي ثمرة جهدي .

ثامر إبراهيم المصاروة

الشكر والتقدير

إن من حق المعلِّم على المتعلم أن يشكر فضلهُ، وينوّهِ بقدرهِ في ختام هذه الفرصة، لأتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي **الأستاذ الدكتورإبراهيم عبدالله البعول** ، الذي سار معي في الدراسة، كسار بي نحو مناطقة النص الأدبي ومحاورته، فكان له الفضل الأكبر في هذه الدراسة، إذ كان موجهًّا ومرشدًا ومدربًا، فله مني كلّ الإجلال والتقدير.

كما يسرّني أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير لأعضاء لجنة المناقشة الذين تفضلوا بقبول مناقشة هذه الرسالة؛ ليثروها بعلمهم وخبرتهم وتجشّموا عناء قراءتها، فجزاهم الله عني خير الجزاء، وجعل جهدهم في ميزان حسناتهم .

ثامر إبراهيم المصاروة

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة

الملخّص

نقد النثر في أعمال إبراهيم السعافين النقدية

"دراسة في نقد النقد"

ثامر إبراهيم محمد المصاروة

جامعة مؤتة 2012م.

تتناول هذه الدراسة نقد النثر في أعمال ناقد من النقاد الأردنيين المعاصرين البارزين، الذين أسهموا في دفع الحركة النقدية في الأردن وإغنائها، من خلال إصداره مجموعة كبيرة من الدراسات النقدية والأبحاث المتخصصة في حقل النقد الأدبي.

وكان هدف الدراسة الكشف عن آليات الممارسات النقدية وآثارها في النصوص، ومدى تناغم مفاهيمها النظرية وممارسات السعافين التطبيقية وكيفية تعامله مع النصوص وسبل إصدار الأحكام؛ مما استوجب الإفادة من المنهج الوصفي التحليلي، مع ميل نحو المنهج الاستقرائي في أحيان كثيرة؛ لطبيعة موضوع الدراسة وهدفها .

وقد جاءت هذه الدراسة في تمهيدٍ وأربعة فصول، عرضت في التمهيد سيرة حياة السعافين، وعلاقته بنقد الأدب عامة والنثر خاصة، وتناولت في الفصل الأول نقد المقامة من ناحيتي : التنظير والتطبيق، ومدى التلائم بينهما ، كما خُصص الفصل الثاني وعنوانه نقد الرواية لعرض جهوده النقدية في فن الرواية نظريًا وتطبيقياً ، وجاء الفصل الثالث في نقد القصة القصيرة؛ في مستويين اثنين: الأول نظري يبيّن رؤية السعافين النقدية حول هذا الفن، والآخر تطبيقي للتعرّف إلى الجوانب المضيئة في نقده، وكان الفصل الرابع في نقد المسرحية إذ سرت فيه على خطى الفصلين السابقين لتبيان منهجه النقدي إزاء هذا الفن الأدبي .

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على كتب الناقد وأبحاثه المتخصصة في حقل نقد النثر خاصة، واتكأت على مصادر عامة في النقد الأدبي، فكان لها الأثر الواضح في إنارة فصول الدراسة.

Abstract

Criticizing Prose in Ibrahim Al Safeen's Critical Works

"A Study in Criticism"

Thamer Ibrahim mohammad Al- Masarweh

Mu'tah University, 2012

This research study investigates the criticism of prose in the works of one of the outstanding Jordanian contemporary critics who contributed to developing and enriching the criticism movement in Jordan. This occurred through his issuance of a large number of critical studies that are specialized in the field of critical analysis.

The objective of this study was to uncover the mechanism of critical practices and their influence on the texts. Also, the goal of this research was to investigate the theoretical harmony and practical practices of these texts and the way in which Ibrahim Al Safeen deals with and gives judgments over them. The findings of this study indicated that Ibrahim Al Safeen possesses the tendency to use the inductive method in most of the cases due to the nature of this study.

This study consisted an introduction and five chapters. The introduction included the profile and life of Ibrahim Al Safeen and his relationship with literary criticisms in general and proses in particular. The first chapter involved a critic of both the theoretical and practical phases and the extent of harmony between them. The second chapter discussed the criticism of novel to explore his critical efforts in the arts of novel from a theoretical and practical point of views. The third chapter explored the criticism of the short story over two levels as well the theoretical and practical levels. The fourth chapter included an exploration of criticizing drama. In this chapter, the researcher adopted the same method in which the previous two chapters were analysed to reveal Ibrahim Al Safeen method of criticism toward this art or literary work.

The researcher in this study depended on sources including research articles, papers, books and Al Safeen own work in the field of prose. It also depended on general resources in literary criticisms that showed a great contribution in fulfilling the requirements of this study.

المقدمة

يعدُّ إبراهيم عبدالرحيم السعافين واحدًا من أبرز النقّاد الأردنيين المعاصرين بل هو من نقاد الوطن العربي الذين أسهموا في دفع الحركة النقديّة الأردنية وتخصيبها ، من خلال إصداره مجموعة كبيرة من الكتب النقدية والأبحاث المتخصصة في مجال النقد الأدبي .

وينتمي السعافين إلى نخبة النقاد المتميزين في العصر الحديث من مثل : إحسان عباس، وشكري عيّاد، وعبد المحسن طه بدر ، حيث نال جائزة الدولة التقديرية في مجال النقد الأدبي عام 1993م، ويتميّز إبداعه النقديّ بتعدد المجالات في الرواية والمقالة والقصة والمسرحية والشعر ، فقد أمضى عمره بين الأدب ونقده ، فكان مؤرخًا وناقدًا ومترجمًا وباحثًا وأكاديميًا ناجحًا .

لقد أثرى إبراهيم السعافين الساحة النقدية الأردنية بالكثير من الكتب والأبحاث ، التي تتناول صنوف الأدب عامة والنثر خاصة ، وبدأت تجربته النقدية منذ بداية السبعينيات حينما وضع كتابه "مدرسة الإحياء والتراث" وبعدها وضع كتابه الآخر "تطوّر الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام".

وعملت هذه الدراسة على استخلاص مفهوم السعافين للأدب ونقده، وعدّته النقدية وتكوينه الثقافي وعلاقته بالنثر على وجه الخصوص ومصادره وأنواعها، ومدى التناغم بين مفاهيمه النظرية وممارسته التطبيقية، وكيفية تعامله مع النصوص الأدبية وسبل إصدار الأحكام حولها .

وعمدت الدراسة إلى تبيان المنهج النقدي الذي سار عليه السعافين في نقده للنثر، والرؤيا الكاملة في التعامل مع تلك النصوص النثرية ، والوقوف على المكونات العامة لفكره النقدي، سواء أكان نابعًا مَن التراث العربي أم من التراث الغربي ؟ وبيان الخطوات الإجرائية التي اعتمدها في نقده لتلك النصوص، و المرجعية التي تبنّاها قوامًا لنقده .

أمّا عن منهج الدراسة فقد كان منهجًا وصفيًا تحليليًا، مع ميل نحو المنهج الاستقرائي في أحيان كثيرة لطبيعة موضوع الدراسة وهدفها ، فعمل الباحث على النقل والوصف والتحليل للمادة المدروسة، سعيًا للوصول إلى رؤية السعافين النقدية

المتكاملة وتتبع نقده في أُطر متلاحقة زمنيًا، وما طرأ عليها من تغيير .

وفيما يتعلق بمصادر الدراسة، فكان أوّلها وأهمها كتب الناقد النقدية وخصوصًا في حقل النثر، والمقابلات الشخصية التي أجريتها معه ، وثانيهما كثير من الدراسات النقدية العربية، والدراسات الأدبية، فكان لكلٍّ منهما نصيبه في إثراء هذه الدراسة .

وقد جاءت الدراسة في: تمهيدٍ وأربعة فصول وخاتمة، ففي التمهيد عرضت سيرة حياة السعافين الشخصية وتكوينه الثقافي، ومدى علاقته بنقد الأدب عامة ، ونقد النثر خاصة .

أمّا فصول الرسالة، فقد تناولت في الفصل الأول نقد المقامة وفي الفصل الثاني نقد الرواية وفي الفصل الثالث نقد القصة القصيرة وفي الرابع نقد المسرحية .

وفي كلّ الفصول كنت أعرض إلى ثلاثة جوانبٍ : أولهما: الجانب النظري الذي يحمل رؤية السعافين النقدية، وثانيهما : الجانب التطبيقي الذي يبني الملامح العامة في نقده، أمّا الجانب الثالث: فكنت أعرض فيه إلى مسألة التأصيل عند السعافين .

وقد أنهيتُ دراستي بخاتمة تلخّص ما جاء في متن الرسالة ، وتبرز أهم نتائجها ، ثم ثبت أهم مصادر الدراسة ومراجعها .

تمهيد

نبذة عن حياة السعافين وبعض مؤلفاته النقدية والأكاديمية والإبداعية .

ولد إبراهيم عبدالرحيم السعافين في قرية الفالوجة الفلسطينية، وهاجرت أسرته إلى الأردن إثر نكبة فلسطين عام 1948م، وحصلت على الجنسية الأ ردنية، فتلقى السعافين تعليمه في الأردن ، ثم توجه إلى مصر طلبًا للعلم، وحصل عام 1966م على درجة ليسانس الآداب من جامعة القاهرة ثم توجّه إلى السعودية ليعمل مدرسًا لمدة سنة، وبعدها عاد إلى مصر، ليكمل دراسته العليا في الجامعة نفسها، فتمكّن من الحصول على درجة الماجستير عام 1972م عن أطروحته "مدرسة الإحياء والتراث" وبعدها توجّه إلى الكويت ؛ ليعمل محاضرًا في جامعة الكويت عام 1975م، وهناك حصل على درجة الدبلوم العام في التربية من الجامعة نفسها .

وما لبث أن عاد إلى مصر للحصول على درجة الدكتوراة من جامعة القاهرة، إذ حصل عليها عام 1978م عن أطروحته "تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام"، ثم عاد إلى الأردن وعيّن أستاذًا في جامعة اليرموك سنة 1978م، ثم ترأس قسم اللغة العربية لمدة سنتين 1982م إلى 1984م، وفي سنة 1984م انبعث إلى أمريكا فعمل أستاذًا في جامعة (تنسي)، وبعدها توجّه إلى السعودية وعمل في جامعة الملك سعود في الرياض حتى سنة 1986م، ثم عاد إلى عمله في جامعة اليرموك، وترأس تحرير مجلة أبحاث اليرموك ، وانتقل للعمل في الجامعة الأردنية أستاذًا للنقد الأدبي والأدب الحديث سنة 1989م.

وفي الجامعة الأردنية شغل منصب نائب عميد الدراسات العليا من سنة 1995م وحتى 1996م، غادر بعدها إلى الإمارات العربية المتحدة وترأس قسم اللغة العربية في جامعة الإمارات لمدة سنة 1997م، ثم عاد إلى الجامعة الأردنية وترأس قسم اللغة العربية، ثم شغل منصب مدير مكتبة الجامعة وبعدها رجع إلى حقل التدريس في الجامعة نفسها حتى الآن.

وقد انتدب رئيسًا للجنة إعداد وثيقة اللغة العربية ومراجعها بوزارة التربية والتعليم بدولة الإمارات العربية المتحدة، وشغل عضو لجنة المناهج والكتب المدرسية بالدولة نفسها ، كما ترأس هناك لجنة مناهج اللغة العربية المطورة ، ولجنة

تأليف كتب اللغة العربية للصفين الحادي عشر والثاني عشر، وفي الأردن شغل عضو مجلس أمناء جامعة مؤتة (1998م-2001م)، وعضو مجلس أمناء جامعة الزرقاء الخاصة 2009م .

وإلى جانب هذه المسؤوليات شارك في العديد من النشاطات الأخرى ، فقد ترأس جمعية النقاد الأردنيين، وهو عضو رابطة الكتّاب الأردنيين، وعضو مراسل المجمع العلمي الهندي، وعضو الرابطة العربية للأدب المقارن ، وعضو مجلس أمناء جائزة المرأة العربية في الشارقة ، وعمل في العديد من المجلات الأدبية من مثل المجلة الثقافية،ومجلة دراسات في الجامعة الأردنية، وغيرها، وأشرف على العديد من الرسائل الجامعية في عدد من الدول العربية، وشارك في العديد من المؤتمرات والندوات على مستوى الوطن العربي .

وحصل السعافين على العديد من الجوائز منها، درع مهرجان جرش للثقافة والفنون عام 1983م، وجائزة الدولة التقديرية في الأدب سنة 1993م، وجائزة الملك فيصل العالمية سنة 2001م .

ولم يُثنه العمل الأكاديمي والإداري عن ممارسة الأعمالَ الإبداعية، فله العديد من المسرحيات منها: ليالي شمس النهار " سنة 1981م، ومسرحية "الطريق إلى بيت المقدس" سنة 2003م، وله ديوان شعر بعنوان "أفق الخيول. ووضع العديد من كتب المناهج المدرسية بالاشتراك .

أمّا فيما يتعلق في مجال الأدب عامة، والنقد خاصة، فقد أفرد السعافين أكثر من أحد عشر مؤلفًا، تبّحث في مجال الأدب والنقد ونقد النثر من مثل الرواية ، والمقامة والمسرحية، والقصة القصيرة، وكتب العديد من الأبحاث في المجال نفسه.

السعافين والنقد:

موقف السعافين من نقد الأدب عامة .

لقد شُغل السعافين بقضايا الأدب عامة، فتوقف على الأسس العامة التي تحكم نظريته النقدية، على ضوء مفاهيم مرجعية لديه، وهي مفاهيم ورؤى تنبع من رؤيته الفكرية والنقدية، ومن رؤيته للتاريخ والتحولات الاجتماعية والثقافية وتطوّر الفكر الإنساني من جهةٍ، وتطوّر الأشكال الأدبية من جهةٍ أخرى .

وبدا السعافين متأثّرًا بأستاذه عبد المحسن طه بدر في نظرته للأدب، فنحا نحوه في مجال المزاوجة بين القديم والحديث، وحاول أن يؤسس نظريته الأدبية تبعًا للتاريخ والتحولات الاجتماعية لما لها من أهمية بالغة في تطور الفكر الإنساني، ولذا يقول: "وقد حاولتُ أن اصطنع المنهج التطوري"[(1)].

ويبدو أنّه تتبع خطوات أستاذه الأول حين تأثّر بالمنهج الذي حاول به أن يتلمّس تطوّر الأدب تبعًا لنظرية الأدب المقارن القائمة على التأثر والتأثير، فيقول : "وتناولتُ التأثّر وتطور هذا التأثّر تبعًا للناحيتين: الفنيّة والزمنيّة مستفيدًا من المنهج الذي اعتمدته، والذي يقوم على الرؤية الزمنية والإبداعية والفنية"[(2)].

ومن القضايا التي يوليها أهمية في نقده للأدب عامة، إشكالية القارئ في النقد الثقافي والألسني، فيقول: "ليس من شك في أن العملية الإبداعية منذ القديم كانت تولي المتلقي/ القارئ، السامع، الناقد اهتمامًا واضحًا، إذ إنّ الإبداع لا يمكن أن يتمّ معزول عن قارئ ما مدركًا أو متخيلاً ، بيد أن النظر النقدي منذ أيام اليونان ركّز على المبدع وعلى الإبداع دون أن يلقى اهتمامًا حقيقيًا إلى دَور المتلقّي في فهم النص وتلقي رسالة المبدع"[(3)].

فقد بدا واضحًا أنّ السعافين يولي اهتمامًا حقيقيًا للقارئ تبعًا للنظرية المستقاة من النقد القديم، ويدعم هذا الاهتمام بأدلة من خلال نصوص واقتباسات يستقيها من المصادر العربية القديمة من مثل ؛ دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني .

وتوحي لنا فكرة مقارنته بين النقد العربي والنقد الغربي من خلال دور القارئ في كلّ منهما أنه يتتبع خطى أستاذيه عبد المحسن طه بدر وشكري عيّاد في

---

(1) السعافين، إبراهيم : مدرسة الإحياء والتراث، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1981، ص8.

(2) السعافين: الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، دار المناهل، ط2، 1987، ص10.

(3) السعافين: إشكالية القارئ في النقد الألسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، لبنان، ع60/61، 1989 م، ص27.

المزاوجة بين القديم والحديث ؛ من خلال الاطلاع على النقد الغربي وأصوله مقارنة بالنقد العربي وأصوله كذلك .

ويحاول السعافين بيان أثر النقد الغربي بما يحمل من اتجاهات متعددة في النقد العربي، ومدى تأثّر النقّاد العرب في النقد الألسني، يقول: "وسنسعى فيما يلي إلى محاولة بيان أثر هذا النقد الألسني في نقدنا العربي الحديث، في جزئية واحدة، أحسبها إن توسعنا فيها لا تقف عند حدها، بل تجاوزه إلى قضايا رحبة، وهذه الجزئية هي إشكالية القارئ / الناقد في العملية الإبداعية ..."[1].

وهذا يقودنا إلى القول : إن السعافين قد اطّلع على مناهج النقد الغربية، وتوقف على أصولها وأسسها ، في محاولة تبين له مواطن الالتقاء والتأثر بين النقد الغربي والعربي بدءًا بالجزئيات التي تنطلق إلى فضاء الكل، فيقول : "لقد حظي النقد الألسني باهتمام واضح في السنوات الأخيرة في العالم العربي، والدراسات التي تستلهم هذا النقد، أو تدور في فلكه على اختلاف ما بينها في فهم أصوله ، وإدراك الأسس الفكرية التي قام عليها، أو تجاهلها على الأقل، وتفهُّم المراحل الحضارية التي نشأ فيها وتطور خلالها"[2].

ونستخلص من النص السابق أن السعافين يبحث عن الأصول لكلا النقدين، مبيناً التأثّر والتأثير؛ ولهذا نراه يقف على اتجاهات النقد الغربي من مثل البنيوية والشكلية والتفكيكية وغيرها من اتجاهات ، مستخلصًا أثرها في الدراسات النقدية العربية، فيقف مثلاً عند خالدة سعيد وكتابها : "حركية الإبداع" والغذامي في كتابه : "الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية " ، ويمنى العيد في كتابها : "في معرفة النص "، وجابر عصفور في كتابه: "المرايا المتجاورة"، وغيرها من الدراسات النقدية[3].

وينتقد السعافين بعض الدراسات النقدية العربية التي عمدت إلى التطبيق دون النظر إلى التأصيل أو مراعاة ظروف الحضارة ، أو حتى المنطلقات النظرية لذلك المنهج، حيث يقول : "وكلّ اتجاه نقدي منبثق عن حضارة ومن مجتمع، يجاور

---

(1) السعافين: إشكالية القارئ في النقد الألسني، ص34.
(2) المصدر نفسه، ص34.
(3) المصدر نفسه، ص34-37.

اتجاهًا يًحاوره ويناقضه، في حـ ين نرى نقادنا يهجمون على التطبيق دون أن يناقشوا منطلقاته النظرية وأصوله الفكرية والفلسفية، فبمَ نبدأ أولاً"[1].

فهو يرفض الاستسلام لفكرة القبول دون الفهم ووضع الأُطـر النظريـة لـذلك القبول، ومن غير الممكن أن نُنبت منهجًا نقديًا غربيًا نشأ في ظل ظروف حضارية غربية معينة،في ظروف الحضارة العربية التي لها سماتها المغـايرة للحـضارة الأخرى.

ولذاتراه يقول : "إننا نقف على هامش الحضارة الغربية نتأثرها دون أن نـتفهم حقيقتها، فمن الواضح أن هذه الاتجاهات تنبت طبيعية، فيما أظن، في ظل حـضارة لها مشكلاتها ومعطياتها، وقوتها وقسوتـها، عنفوانها واستبدادها، تولد الاتجاهـات، تختلف وتتفق في جدلية نابعة من حركة الفكر والمجتمع والحضارة ومفهوم الـذات والإنسان والوعي ... "[2].

ونخلص إلى القول : إن موقف السعافينمن نقد الأدب عامة ، يتبدّى من خـلال وقوفه على النقد الغربي ومعرفة اتجاهاته النقدية الحديثة، وتتبع الدراسات النقديـة عند نقّادنا العرب ، ومدى تأثّرهم بالاتجاهات النقدية الغربية، مـع مراعـاة فـروق الحضارة لكلٍّ منهما، والظرف الإبداعي الذي نشأ فيها ؛ لذلك نراه يعيب على النقّاد العرب الذين غيّبوا خصوصية الإبداع والحضارة ، ومالوا إلى التطبيق دون علـمٍ أو روية بذلك النقدفتثيره تساؤلات حول كيفية قراءة النص؟ ومدى مراعـاة النقّـاد لفكره الأصولالتي يعود إليها في نقده؟ وبذلك يكون السعافين قد وقف أمـام تلـك النظريات النقدية الغربية وقفة تروٍ وتفهّم أمام نقدنا العربيبدءًا بـالتراث النقـدي القديم وانتهاءً بالحداثة والتجريب .

موقف السعافين من نقد النثر خاصة .

لعلّ المتتبعلآراء السعافين النقدية فيمجال النثر يجده يهتمُّ بـ الأصول التي تحيل نقدنا العربي إلى التراث العربي، لذا يمتاز نقده بخصوصية الثنائية والمزاوجة بـين

(1) السعافين: إشكالية القارئ في النقد الألسني، ص38.

(2) المصدر نفسه، ص38.

القديم والحديث، وثنائية التراث والتطور التي تلازمه في نقده سواء أكان للنثـــر أم للأدب عامة .

وتعدُّ قضيَّة ثنائية الشكل والمضمون والتراث والتطور ،الأكثر بروزًا ًفي نقـــده لفنون النثر، فحاول أن يمايز بين الأشكال النثرية كالقصة والرواية والمقالة والمقامة من خلال تلك الثنائيات وصولاً إلى ما آلت إليه في العصر الحديث .

ولعلّ الملاحظ نقد السعافين للنثرأنه لا يغلّب الشكل على المضمون، وإنما نظر إليهماوحدة واحدة ولا يبدومتعصبًا للتراث وإنما نجده يقرؤه في ظل التطوّر الذي تشهده فنون النثر معتمدًا المنهج التاريخي والنقدي في آن واحد.

ويرى أن الأدب عامة والنثر خاصة خضع لمؤثرات مختلفة "تتمثل في رافـــدين أساسيين هما: التراث العربي القديم ـوالصورة التي كـــان عليهـــا آنـــذاك جـــزء منه - ، والأدب الغربي بصوره ومذاهبه واتجاهاته المختلفة"[1] .

ويحيلنا نقد السعافينلفنون النثر المختلفة إلى هذين الرافدين اللذين استطاع من خلالهما أن يقف موقف الناقد التأصيلي الذي يؤرقه هيام بعـــض النقـــاد العـــرب باعتماد الأول والمرجعية الغربية بمعزل عن التراث العربي بما يحمل من هُوية عربية بشكلٍ أو بآخر؛ مما كان له الأثر في نشأة تلك الفنون في العصر الحديث .

تحدث عن ملامح قصّ الحدّاثة العربي وتجلياته عبر الاستقراء المتأني لحركة التجريب لفنون النثر المختلفة ، فحاول أن يثبت أن حركة التجريب ما هي إلاّ حركة مشروعة قد عرفهاالعرب على مستوى الشكل والمضمون ، كما أثبت أن التراث ما هو إلاّ صورة من صور التجريب التي استخدمها العربمتجـــاوزًا ً بهـــا الأدوات الفنية التي توسل بها الغربيون[2] .

أردنا أن نقف عند كل فنٍ من الفنون النثرية التي طالها نقده ، لوجـــدنا أن رؤيته النقدية واضحة تنبع من أصول وروافد عربية مع الأخذ بالاتجاهات النقديـــة

---

(1) السعافين: نشأة الروايـــة والمـــسرحية فـــي فلـــسطين حتـــى عـــام 1948م، ط1، دار الفكر، عمّان، 1985م، ص6.

(2) السعافين: قضية الشكل في الرواية العربيـــة، مجلـــة آفـــاق عربيـــة، وزارة الثقافـــة، بغداد، 1990م، ع6، ص 104 .

الغربية بشيءٍ من الحذر ،والقراءة الواعية ، بمراعاة الوسط الحضاري والعملية الإبداعية .

وعلى سبيل المثال نجد أنّ نقد السعافين لفن الرواية ينبع من معيار التأمل والفحص للأشكال النثرية في التراث القصصي عند العرب ، فحاول أن يستخلص الصورة النهائية التي وصلت إليها الرواية من خلال تلك الأشكال كالمقامة والمقالة والقصة، فهي بذور لنشأة فن الرواية .

ويرى الباحث أنَّ معالجة السعافين النقدية لفن الرواية في ضوء ثنائية الشكل والمضمون وثنائية التراث والتطور، تشكِّلُ إحدى دعائمه النقدية في الفنون النثرية من مثل:المقامة والمسرحية والقصة، ولذا يقول: "فالأدب لا ينشأ من فراغ، والفنون الأدبية لا يمكن تقبلها دون جذور تربطها بواقع المجتمع وتقسيمات أفراده، والروائي لا يتعامل مع فراغ ، فإذا لم تمكّنه طبيعته أن ينقطع بجذوره الفكرية والعاطفية والنفسية عن بيئته بمكوّناتها المختلفة"(1).

ولعل نظرة شاملة في نقد السعافين لفنون النثر من رواية ومقامة ومسرحية وقصة، نجد رؤيته النقدية متكاملة إزاء تلك الفنون، فحاول أن يبني رؤيته النقدية على دعائم أساسية تحمل في طياتها ثنائيات توحي بالرجوع إلى التراث بما يحمل من رؤى مختلفة ، والاتجاه نحو التجريب على أساس أن التراث صورة لا تتجزأ من صور التجريب .

إن دعائمه النقدية التي تحمل تلك الثنائيات ، قد انبثقت أساسًا من رؤيته النقدية في الساحة العربية، عندما وجد أن النقد الأوروبي الحديث هو المرجع الأساسي لقراءة أدبنا العربي عند هؤلاء النقاد ، فحاول أن يقرأ الفنون النثرية بعيون عربية بعدما أصبحت تُقرأ عند النقاد بعيون غربية على أساس أنها وافدة أو دخيلة .

ولهذا جاءت رؤيته النقدية لفنون النثر جميعها تحمل صلتها وارتباطها بالتراث، والمستقبل في آنٍ معًا، دون الانسياق وراء الأوهام والمقولات التي رضيت بالمرجعية الغربية بانقطاع التراث عن الواقع الإبداعي .

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص15.

وفيما يبدو أن المنهجيّة التي اتبعها في مقارباته النقديّة لفنون النثـــر، تخـــضع للمنهج التطوري الذي تبنّاه في درسه النقدي، محاولاً به أن يقف على جذور النشأة لفنون النثر جميعها، خاصة أنه يؤمن بأن الأدب لا يمكن أن ينشأ من فراغ .

وفي حدود ما أرى أن المنهج التطوري الذي يقترب من المنهج التاريخي، جاء في نقد السعافين على مستويين : الرؤيا والتشكيل، فلم يهمل التـــشكيل الفنـــي فـــي مقارباته النقديّة، خصوصًا أنه ذهب ينقب عن تطور تلك الفنون وتمايزها سواء أكان على المستوى المضموني أم الفني .

ونخلص إلى القول : إن السعافين في فكره النقدي حول فنون النثر حمل الكثير من التساؤلات حول النشأة والأصول والمرجعية والقراءة الواعية ، ليس من بـــاب القصرعلى التراث أو الإحياء والتثبيت أو حتى التمجيد ، وإنما من باب البحث عن الخصوصية العربية لتلك الفنون وقراءتها بعيون عربية أصيلة وبعينيه هو .

الفصل الأول

نقد المقامة

1.1 الأصول

حظيت المقامات باهتمامٍ واضح في تاريخ الأدب العربي عامّة ، وفي العصر الحديث خاصّة.فتناول السعافين فن المقامة؛ لكونه الفن النثريّ الأول عند العرب ، وأنّه مصدر انبثقت عنه الفنون النثريّة الأخرى، كما سنلاحظها في الرواية والقصة والمسرحية.

ومن خلال دارسته لفن المقامة، حاول أن يقف على أصول هذا الفن ومضامينه، ولا يتأتى ذلك إلاّ من خلال التعرف إلى نشأة المقامة ومفهومها الاصطلاحي، فناقش العديد من آراء الدارسين حول مفهوم هذا الفن(1) .

ويرى بمقارباته النقدية أنّ الأجناس الأدبية لا تنشأ في فراغ، وانطلاقاً من ذلك فإنّ فن المقامة في صورته التي انتهى إليها على أيدي البديع وسواه من كتّاب المقامات، حمل ملامح صور مختلفة من حيث الشكل والمضمون ، في أعمال السابقين، دفعت الدّارسين والمؤرخين إلى تلمّس هذه الملامح واختبارها على أنّها أصول تشكّل أجزاء الصّورة أو بعض أجزائها(2).

وفيما أرى أنّ السعافين بمقارباته النقديّة التي حاول بها أن يقف على مفهوم معيّن للمقامة ومناقشة آراء الدارسين حولها، ينبعُ أساسًا من فكرة المنهج التطوري الذي يحمل في طياته البحث عن الجذور .

ونراه يعرض تطور معنى المقامة قبل أن تصل إلى صورتها الاصطلاحيّة التي عرفتها مقامات البديع، فيتناول مفهومها الاصطلاحي عند كلٍّ من شوقي ضيف(3)،

---

(1) السعافين: أصول المقامات، دار المناهل للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1987، ص13 .

(2) المصدر نفسه، ص11-12.

(3) السعافين: أصول المقامات ، ص16. وانظر: ضيف، شوقي: فنون الأدب العربي، دار المعارف، مصر، 1954م، ص9-10 .

وزكي مبارك[1]، وفكتور الكك[2] .

ويناقش السعافين رأي المستشرقين من أمثال (بروكلمان) الذي يرى المقامة حافلة بالحركة التمثيلية[3]، كما نظر إليها (فرانز روزنتال) على أنها تعدّ بديلاً للشكل المسرحي[4]، فيقول: "هذا التأمّل العميق قاد إلى النّظر من جديد إلى ملاحظة أبداها بعض المستشرقين حول ملامح المقامة الدرامية من خلال رؤية جديدة لوظيفة اللغة في المقامة، فلغة المقامة – في الأغلب الأعم – تحمل طاقة حركية درامية لا تقف عند حدود إظهار القدرة اللغويّة أو البلاغيّة (الصفة اللفظيّة أو المعنويّة) وإنّما تتعانق مع الحدث والشخصية توحّد بينهما، وربّما تقف "بطلاً "دراميًّا إلى جانب بطل المقامة المكديّ نفسه"[5].

فالناقد من خلال ذائقته النقدية لقراءة آراء المستشرقين ، نجده يحافظ على خصوصية فن المقامة ، الذي يعدّ فنًا أدبيًا مستقلاً قائمًا بذاته، وإن كانت تحمل في طياتها ملامح من الحركة والعمل الدرامي يسعى إلى التسلية والتعليم .

ويرى الباحث أننا من خلال تعريفات النقّاد للمقامة نلمح خصائص المقامة عند الهمذاني، وكأنّهم استحضروها في أذهانهم عندما لجأوا إلى تحديد مفهوم معين لهذا الفن. ويذهب السعافين إلى القول: "إنّ المقامات فنٌّ مستقلٌّ له سماته الخاصة المميّزة التي تجعله جنسًا أدبيًا يتميّز عن غيره من الأجناس النثريّة بصورة عامّة، ومع إيماننا بأن المقامات تترجم عن صاحبها وعن ظروف العصر الفنيّة والروحيّة والاجتماعيّة والحضاريّة، وأنّها تتأثّر بالحياة الشعبية فنًا ومأثورًا وأسلوب حياة مثل

---

(1) السعافين: أصول المقامات، ص16ــ17.انظر: مبارك، زكي: النثر الفني في القرن الرابع، ط1، دار الجيل، بيروت، 1975م، ج1 /242.

(2) السعافين: أصول المقامات، ص17ــ 18 .

(3) بروكلمان، كارل: تاريخ الأدب العربي، ج 2 ترجمة :عبد الحليم النجار، ط 4، دار المعارف، مصر، 1977م، ص112 .

(4) شاخت وبوزورث: تراث الإسلام، القسم الثاني، ترجمة : حسين مؤنس، وإحسان العمد، سلسلة عالم المعرفة، ع11، الكويت، 1978م، ص 164 .

(5) السعافين: أصول المقامات، ص21.

غيرها من النّصوص السابقة أو المعاصرة"[1].

ونذهُمع رأي السعافين في أن المقامة جنسٌ أدبيٌ مستقل بذاته، إلاّ أنّه لم تكتمل ملامحه الأساسيّة إلاّ بعد أن استقى من معظم الأجناس السابقة، فجاءت محمّلة بخصائص نثريّة سابقة النشأة ؛ لذا اضطربت الآراء حول مرجعيتها وأصالتها الجنسيّة .

وبحث السعافين بعد وقوفه على مفهوم معيّن للمقامة عن الأصول المكونة لهذا الفن، فوجدها تنحصر في مقامات الوعاظ والنساك والعبّاد، والأحاديث ذات الطابع القصصي وحكايات البخلاء والمكدين واللصوص وشعراء الكدية، وحكايات السخرية والفكاهة، وحكاية أبي القاسم البغدادي وغيرها[2].

وفيما يبدو أن ما ذهب إليه من أصول عامّة للمقامات، أراد من خلاله أن يدلّل على عروبة المقامة، فهي تتبع الأصول التي صاغ منها بديع الزمان نموذجه الفني، فحاول السعافين أن يستخلص صورة للمقامات من تصانيف القدماء وآراء المحدثين، واستنباط الأصول التي اتكأ عليها الهمذاني في مقاماته.

ومن الأصول التي وقف عليها للمقامات، مقامات الوعّاظ والقصّاص، حيث حفلت مجالس الزهد بالمواعظ التي أنشأها أصحابها في قوالب مسجوعة وضمّنوها الآيات القرآنية، والأحاديث الشريفة، والأقوال المأثورة، والشعر[3].

ولذا يرى أن "أحاديث الأعراب وخطبهم وموضوعاتها مادة مفيدة في التعرف إلى أصول المقامات، ويبدو أنّ هذه الأحاديث والخطب اتخذت صورة نمطية في شكلها ومضمونها، فهي مسجوعة على نحو معيّن مثلما هي قائمة على الكدية، ووصف الفقر والجوع في مضمونها"[4].

ويمكن القول: إنّ مجالس الزهد والمواعظ وأحاديث الأعراب التي سبقت مقامات الهمذاني أصلٌ من الأصول التي اتكأ عليها الهمذاني في مقاماته، وخصوصًا ما

---

(1) السعافين: أصول المقامات، ص22.
(2) المصدر نفسه، ص22-23.
(3) المصدر نفسه، ص27.
(4) المصدر نفسه، ص29-30.

تتضمنه من معالجة لموضوع في قالب الموعظة والتعليم، ويتضح ذلك على مستوى الشكل والمضمون على حدٍّ سواء .

أمّا ما يتعلق بحكايات البخلاء والمكدين واللصوص، فيشير السعافين إلى ظروف الحياة الاجتماعيّة واضطراب معاييرها، مما أدى إلى ظهور صور المجون والخلاعة والفكاهة والظّرف والتنكّر وغيرها[1].

ويتضح لدينا من الأصل الثاني للمقامات، أن الهمذاني قد تأثّر بالظروف الاجتماعيّة المحيطة، وما يسودها من مفارقات وتناقضات عجيبة، والجامع بين حكايات البخلاء ومقامات الهمذاني أنهما يسيران على معالجة صور عدّة عاكسة لظروف المجتمع وطبقاته المختلفة .

أمّا شعراء الكدية، فقد استقى الهمذاني بعض أشعار الشعراء من مثل : أبي دلف الخزرجي، والأحنف العكبري، وابن الحجاج، وغيرهم ، استقى منها طبيعة المكدّين وأصنافهم وحيلهم[2]، فقد جاء ذلك الشعر ليقدّم صنوفاً وظروفاً من الاحتيال والخدعة بطابع الفكاهة .

كذلك نجد السعافين يعدُّ حكاية أبي القاسم البغدادي أصلاً من أصول مقامات الهمذاني، فيرى أنها "من أهم المؤلفات التي تناولت موضوع الكدية وتحدّثت عن شخصيّات الطفيليين والمكدّين ونوادرهم وطباعهم وحيلهم"[3].

ويبدو أن تأثّر البديع بأبي المطهر لم يقف على رسم جوانب شخصيّة بطله بل تعداه إلى بعض مواد كتابه، فالتشاتم الذي جرى بين الإسكندري وبعض من ساسان في المقامة الدينارية له شبيه في حكاية أبي القاسم البغدادي[4].

ولم يقف السعافين على أحاديث ابن دريد التي أوردها تلميذه في كتابه الأمالي،

---

(1) السعافين: أصول المقامات، ص37.

(2) المصدر نفسه، ص49.

(3) المصدر نفسه، ص57.

(4) عباس، حسن : نشأة المقامة في الأدب العربي، دار المعارف، مصر، د .ت، ص61 ، وانظر : ضيف: المقامة، ط1 ، دار المعارف ، مصر، 1954، ص15.

ويرى الباحث أنّها لا تقل أهمية عن حكاية أبي قاسم البغدادي التي عدّها أصلاً من الأصول، يقول جميل سلطان في تلك الأحاديث: "والناظر في تلك الأحاديث يشعر برابطة وثيقة بينها وبين المقامات، من حيث الخيال واللغة والتكلّف في جمع الشوارد والغرائب"[1].

ويخلص السعافين إلى أن المقامات ـــ وإن اتسمت بسمة فنية خاصة ـــ فقد تأثّر كاتبها بعدد كبير من كتّاب القرن الرابع الهجري إلى جانب الأصول التي ذكرها سابقًا، "فثمة جوّ عام أنتج أدبًا وقيمًا وأخلاقًا وسحرًا ومجونًا وعبثًا وطبقات مثلما أنتج شطّارًا وعيّارين ومُجّانًا استلهمه الكتّاب والشعراء والمتأدبون إلى جانب التأثّر الفردي الذي لا يضير الموهبة المتميّزة، ولا يسيء إلى تفرّدها واستقلالها"[2].

وكأنّه أراد أن يضيف أصلاً آخر للمقامات، وهي الظروف الاجتماعيّة، وما أنجبته من كتّاب تأثّروا بالجو العام لتلك البيئة، فظهرت كتابات مجونيّة، وعبثيّة سابقة للهمذاني الذي استقى من ظروف البيئة نفسها، إلاّ أن الموهبة الفردية تبقى خصوصيّة مقامات الهمذاني .

ويرى الباحث في الأصول التي تتبعها السعافين في المقامات، ارتباطاً أساسيًا بقضية الشكل؛ من خلال إيجاد الشكل المحدد للمقامة، وما اقتضته من الأشكال السابقة، إذ وَجَدَ تعالقًا بين شكل المقامة عند الهمذاني، والأصول التي حدّدها سابقًا، وما هي إلا مادة ثرة في التراث العربي .

2.1 المضامين

وإيمانًا من السعافين أن الشكل والمضمون وحدة واحدة في الجنس الأدبي، حاول أن يتتبع أثر الأصول في مضامين المقامات دون فصل تعسفي بينهما، فوجد بينهما وشائج مشتركة لا يمكن الفصل بينهما .

ويشير "إلى أن سطوة الموروث الشعبي كانت واضحة جدًا سواء في الأصل أم

---

(1) سلطان، جميل: فن القصة والمقامة، دار الأنوار، بيروت، 1967م، ص88-89.

(2) السعافين: أصول المقامات، ص64.

فيها المثقف نفسها، إذ استمدت هذه كلّها منّ تعبيرات العامّة ومنّ القصص الشعبية والحكايات الذائعة ومن قصص الشطّارّ وحكايات المكدّين والبخلاء والعيارين والطفيليين، والممرورين، واللصوص، والظرفاء والمجّان، والحمقى والمجانين..."[1].

وكأنّه أراد أن يؤكد أن المضمون لا يمكن أن ينفصل بأيٍّ حال عن الشكل، وبدا ذلك واضحًا من خلال تأثرهما بالموروث الشعبي، فشكل المقامات استقى من مادة التراث والأقاصيص الشعبية، مما انعكس بطبيعة الحال على المضمون الذي كان يمثل الحياة الاجتماعية وما يتعالق بها .

ويذهب إلى أن الأعمال أو الأصول السابقة مع مقامات البديع، "حفلت بمضامين ذات صلة متينة ، أو ضعيفة بمضامين المقامات، مثلما تشكلّت في أبنية أثرّت بشكل فعّال أو مباشر في بناء المقامات أو بصورة أدقّ في أبنيتها"[2].

ومن أمثلة التعالق بين الأصول والمضامين، أن "المقامة الأرمنية" لبديع الزمان الهمذاني تتعالق مع حديث أحد شيوخ المكدّينّ، وتسنى هذا التعالق على مستوى المضمون والتشكيل على حدٍّ سواء، حيث يقول : "فالرّجل يروي لهم حكاية ملفّقة، غير أنها محكمة الحبكة، شديدة الخفاء، ليستدر عطفهم وينال دراهمهم، إذ أتاهم من حيث لا يستشار، وكان له ما ابتغى، وهذه الحيل هي الوسيلة الأساسيّة التي يتوسّل بها بطل المقامات لتحقيق غايته"[3].

فالسعافين يشير إلى الحيلة القائمة على إحكام الحبكة، فنجد التشابه بين بطل ذلك الحديث وبطل مقامات الهمذاني، فالغاية عندهما واحدة، والحيلة مشتركة في النصيّن السابقين .

ويذهب حول حديث شيوخ المكدّين إلى القول: "ويبدو أنّ حكاية شيخ المكدّين التي رواها البيهقي عن الجاحظ أثّرت في عددٍ من مقامات البديع، فمن يقرأ "المقامة السّجستانية "لا يشك أنّه تأثّر بالحكاية السّابقة، إذ يتحدث أبو الفتح الإسكندري

---

(1) السعافين: أصول المقامات، ص77.
(2) المصدر نفسه، ص78.
(3) المصدر نفسه، ص78.

بالأسلوب الذي تحدّث به شيخ المكدّين ذاته"[1].

إنَّ هذه المقاربات النقديّة تحاول أن تقف على مواطن التأثّر والتأثير، إذ يرى السعافين أنّ بديع الزمان الهمذاني قد تأثّر في مقاماته بحديث شيخ المكدّين، ويتأتى هذا التأثّر من خلال الأسلوب لكلٍّ منهما، فكلاهما استخدم الأسلوب ذاته للحيلة والوصول إلى المراد الذي يبتغيه البطل.

ويقف السعافين عند عددٍ من مقامات الهمذاني من مثل: "المقامة القزوينية"، و "المقامة الأسديّة"، و "المقامة القرضية"، و "المقامة البخاريّة"، و "المقامة الأصفهانية"، وغيرها من المقامات ؛ ليبين مواطن التأثير بينها وبين الأصول السابقة الذكر، إذ تحلى في طياتها شكلاً وأسلوبًا مقتفيًا لتلك الأحاديث التي وردت في كتاب البخلاء للجاحظ[2]، مع مراعاة الموهبة الفردية التي تميّز بها بديع الزمان الهمذاني .

وكشف السعافين عن كثير من مواطن التأثير النصيّة، سنقف على بعضها، فيقول: "واحتال بطل البديع بصورة أخرى في المقامة "الأهوازية " فجعل جنازة كان يحملها وسيلته في وعظ المتطيّرين من أجل أن تنثال عليه الدراهم، ولعلّ صورة "المقدّس"، التي وردت في "البخلاء" هي التي أوحت للبديع بمقامته هذه، فمن صفات المقدّس أنّه: يقف على الميّت يسأل في كفنه"[3].

فالحيلة واحدة والصورة تتشابه بينهما، ويتأمل كذلك "المقامة الساسانية" للهمذاني وحكاية أبي القاسم البغدادي "، فيقول: "ويبدو التشابه بينهما في أكثر من موضوع، فأبو الفتح وأبو القاسم متشابهان في الشخصيّة، فكلاهما مثقف أريب عرب اللّسان يجول في ميدان الأدب شعره ونثره، سليط اللّسان يشكو العوز والإملاق، جائع مكدّي، والشعر الذي ورد على لسان أبي الفتح يكاد يكون هو الذي ورد على لسان أبي القاسم بنصّه"[4].

كما يقف على المقامة "المارستانية" ويجد لها شبيها في ما رواه أبو بكر بن

---

(1) السعافين: أصول المقامات، ص80.

(2) المصدر نفسه، ص82-112.

(3) المصدر نفسه، ص92.

(4) المصدر نفسه، ص97-98.

الأزهر عن المازني من قصة أحد الـ مجانين العلماء، فيقول: "فقد لقيه المبرّد فناقشه وحاجّه حتى عرف أنّه المبرّد، وليس بعيدًا أن تكون المقامة المارستانية أفادت من تلك الرواية، فكلا المجنونين عالم ذو باع في ميدانه، فالأول يعرف الأحـ كـام إلى جانب معرفته بالنّحّو واللغة ورجالها، والثاني ذو تبحُّرٌ في علم القرآن والسنّة وعلم الكلام"[1].

ونخلص إلى ا لقول: إنّالأصول التي تتبعها السعافين في مقامات بد يع الزمان الهمذاني ظلت تدور في فلك التراث والموروث الشعبي، وبقي التأثّر بينهما على مستوى الشكل والأسلوب على حدٍّ سواء، ويبدو لي من خلال ما وقف عليه السعافين من نصوص تثبت تأثّر نّص المقامة بالنصوص السابقة عليه، أنّه اتبع المنهج النصي من حيث بيان مواطن التأثّر والتأثير والوسط بينهما.

إنَّ السعافين في محاولة له للوقوف على مواطن التأثّر بين المقامات وما سبقها من أقاصيص وأحاديث عامّة، لم يبقَ أسير التنظير، وإنما ذهب إلى إيراد النصوص واكتشاف مواطن التأثير بينهما منخلال دراسة نصيّة ، ولو أردنا تتبع الموضوعات والمضامين التي استخدمها الهمذاني لوجدناه ا في التراث الأدبي، وخصوصًا المواعظ وقصص الزهّادّ والمـ كدّين، ثم صاغها في قالب فني لغوي يصوّر كل المعاني اللّغوية لكّلمة مقامة وتطوراتها الفنيّة، وهذّا يقودنا إلى القول إن مفهوم المقامة لغة واصطلاحًا بقي على علاقة تزامنية يربطه الشكل والمضمون على حٍّد سواء، وإن حصل تطور في المضامين فإلعصور التي تلت عصور الرّوادّ لـ فن المقامة .

3.1 التشكيل الفني

لم يقف السعافين عند مواطن التأثير المضمونيّة بين مقامات بديع الزمان الهمذاني وتلك الأ حاديث وقصص المكدّين والشطّار التي وردت في كتب الأدب والأخبار، وإنما حاول أن يتجاوز تلك الحدود؛ لبيان مدى التأثير بينهما على مستوى التشكيل الفني، فقد درس التشكيل الفني للمقامات ، ومدى تعالقها وتناصها مع تلك

(1) السعافين: أصول المقامات، ص105.

الأحاديث والأخبار السابقة المتناثرة في كتب الأدب، ضمن محاور أساسيّة ثلاثة وهي: اللغة، والنموذج الإنساني، والحكاية المسرحيّة .

1.3.1 اللّغة

حاول السعافين معالجة اللغة في المقامات، ومعرفة وظيفتها الحيوية والتعالقية في النص المقامي، وخصوصًا أن الدارسين قد أغفلوا إلى حدٍّ ما أهمية اللغة في المقامات، فقد وقفوا على الوجه السلبي لها من حيث كثرة المحسنات اللفظية والبديعية؛ التي تغرق اللغة في عالم الصنعة والغموض .

"إنّ لغة المقامات ليست عنصرًا يمثل مادة العمل "الخام" وهي على هذا النّحو ليست وسيلة يتوسّل بها النّص المقامي لتحقيق غايّة معينة تبدو محايدة في عمليّة الخلق الأدبي أو ثانويّة تختفي وراء الغاية الأخلاقية أو التعليمية، وحتى الجمالية، إنّها عنصر رئيسي في "المقامة" تنبثق من ذاتها، وتتشكّل كيانًا مستقلاً يشيرثم يرتدّ إلى ذاته، يكاد دوره يستعصى على التصنيفات والتحليل"[1].

فاللغة في المقامات ليست صنعة لفظية، تحقق الزخرفة وتوشي العبارات بالجمال والرونق، وإنما تتعداه لتحقق جوًّا تناغميًا بين مفردات النص، وهي تسير بحركة حيويّة وإبداعية؛ ليصبح النص نسيجًا موحّدًا في بنياته المختلفة .

ويشير إلى أن اللغة في المقامات شخصيّة متوهّجة تطلق المضمون وتستقبل في آن معًا فأصبحت متوحدة في الشخصيات، تحاور البطل ويحاورها، فتختفي شخصيّته الواضحة فيها، وربما تتوحد معها، وتظل تتوالد من خلالها[2].

ويقودنا ذلك إلى القول: إن اللغة أصبحت شخصيّة رئيسية من شخصيات المقامة يعوّل عليها الكاتب في تعبيره عن المضمون، حتى يكاد ينسجم في بوتقة واحدة كلّها تسهم في بنية النص من حيث الاتساق والانسجام .

ويقف السعافين على "المقامة المضيرية" للهمذاني، التي تصلح نموذجًا للتشكيل الفني، فقد جاءت اللغة المسجوعة فيها من غير تكلّف متوّعر أو عَسِرٍ على القارئ،

---

(1) السعافين: أصول المقامات، ص117-118.

(2) المصدر نفسه، ص118.

فالكاتب فيها لم يقيّد نفسه بالحرف تقييدًا كامًلاً ، فتلاحظ دقة العبارة، والبلاغة في التأليف جملاً وأبنية جزئية أو كليّة[1].

إن اللغة المسجوعة في المقامات لم تأتِ في سِياق العرض أو الاستعراض اللغوي فقط، وإنما جاءت لتشي بالفكرة ذاتها، فاستدعته حركة التعبير إلى الإطالة أو القصر في سجعاته المتباينة، فترى فيها حركة درامية منسجمة مع المضمون الذي احتوته .

وفي صدد تعليقه على المقامة المضيرية ، يقول: "فلا تقف لغة المقامة عند أداء المعنى بل تتجاوزه إلى أن تمتلك ملامحها ، وشخصيّتها، وهويّتها، وحركتها، ورشاقتها ومرحها وفكاهتها وتوثّبها في تاريخيتها وفي آنيّتها معًا"[2].

وكأنّ اللغة في المقامات تجاوزت حدود الإناء الذي وضعت فيه، وبدأت توحي بجوٍّ الغموض المؤدي إلى التناغم والموسيقا الناعمة في بؤرة المضمون نفسه، فلا تسير على وتيرة واحدة، إنّما ضمن مشاهد متنوعة تحمل ملامح إيقاعيّة وتناغميّة تنسجم مع المعنى .

ويشير إلى أن الهمذاني في مقاماته "يحرص أشدّ الحرص على أن تكون اللغة معبّرة عن الشخصيات وهي تحتفظ بشخصيتها المستقلّة في آن معًا، فهي ببساطة لغة البديع المتميّزة، وهي كذلك تتنوّع بتنوّع المواقف الدرامية والنفسيّة والماديّة التي تصوّرها إنها تنحو نحو لغة الأعراب حين تميل الشخصيّة إلى الشكوى فتعمد إلى عبارات قصيرة ذات إيقاعات سريعة..."[3].

إنّ اللغة التي استخدمها الهمذاني في مقاماته تأتي بمثابة العنصر الفعّال ، إذ بدا تأثيره واضحًا في الشخصيات والأحداث، كما أنه جاء ضمن أُطر متعددة محافظًا على السياق الذي بُنيت عليه المقامة .

ومن الأساليب التي تأثر بها الهمذاني ــ كما يرى السعافين ــ بعض أساليب الجاهلية، فيستخدم أسلوبًا ذا طابع معيّن في بنيته الإيقاعية والصرفية، وهذا يتبدى

(1) السعافين: أصول المقامات، ص119-120.

(2) المصدر نفسه، ص121.

(3) المصدر نفسه، ص128.

في أسلوب حكايات ألف ليلة وليلة، وكذلك تــأثّره بالإطــار الموســيقي لأحاديــث الأعراب(1).

ويبدو أنّ بديع الزّمان أفاد مباشرة كذلك من صنيع أبــي المطهــر الأزدي فــي حكاية أبي القاسم البغدادي في تصوير جوّ من المهارشات بتعبيرات معينة، فقد بــدأ في الحكاية المهارشة والمراوحة بين الشعر والنثر، وهذا ما نجــده فــي مقامــات الهمذاني أيضًا(2).

كما يلاحظ السعافين بعض التعبيرات والأساليب التي تناثرت فــي عــدد مــن النصوص والحكايات اللبّقة عند الجاحظ ومن تلاهن أمثال أبي المطهــر الأزدي والثعالبي وغيرهما، فضلاً عن تأثره بألوانٍ مختلفة من النثر والقرآن والشعر، إذ إنّ كثيرًا من "الاقتباس والتضمين والاستشهاد من الشعر والنثر يشيع في المقامــات"(3)، كلّها في جو متناسق في مقامات الهمذاني .

وبناءً عليه يمكن القول إن: اللغة في مقامات الهمذاني جاءت ذات كيان مستقل، وعنصرٍ فني من عناصر المقامة، تشارك وتحاور وتجاور الأحداث شيئاً فشيئًا، كما بدا تأثّر الهمذاني بلغة من سبقوه، من حيث العبارات والأســاليب والتــراوح فــي الإنشاء والخبر، إلاّ أنّ أسلوبه المميّز وذوقه الخاص طغى على لغة المقامة .

2.3.1 النّموذج الإنسانيّ

في كلِّ عملٍ أدبي لا بدّ من نموذج إنسانيّ معيّن، يتبناه الكاتب من رؤيته للواقع، ويضفي عليه صفات بعينها، ويبدو فيه التأثّر والتأثّير، كما لا بدّ أن يكــون ممــثّلاً لطبقات المجتمع؛ أي أن يدركه الناس ويشعروا معه، بما ساق من أحداث.

ويرى السعافين أن النموذج الإنسانيّ "فرد من أفراد الهيئة الاجتماعيّة تغلب عليه صفة نفسيّة أو ماديّة ما، تميّزه من حيث الدّرجة لا من حيث النّوع من غيره مــن بني الإنسان، ويظل هذا النموذج ـــ مع هذه الصّفة الغالبة بكل ما تحمل من ســمات

---

(1) السعافين: أصول المقامات، ص130.

(2) المصدر نفسه، ص134-137.

(3) المصدر نفسه، ص143.

التفرّد والتميّز والخصوصية ــ مشتركًا مع غيره في صفات الإنسان وأحاسيسه ونوازعه ومدركاته، حتى إنّهم يشركونه في الصفة التي تجعل منه نموذجًا دون أن يساوره في الدرجة"[1].

إنّ النموذج الإنساني في المقامات، رغم ما اكتسبه من خصوصيّة وفرادة وتميّز، يبقى من فئة الناس، يشترك معهم في صفات أخرى ؛ لو لم يكن هكذا لكانت الفجوة كبيرة وغير متناسقة بين العمل الأدبي والقارئ.

لقد حاول السعافين تأصيل ذلك النموذج في التراث العربي القديم، حيث ظهر جليًّا في حكايات القدماء، من مثل : نموذج البخيل في "البخلاء" للجاحظ، حيث يقول: "إذ نرى إليه وهو يتحدّث عن "الحزامي" فيصفه وصفًا يختلف عن وصف كثير من المربين والمصلحين والوعّاظ وغيرهم في إدانة صفة معينة في شخص إنسان معيّن، فالجاحظ لا يقف موقفًا عدائيًا، أو على أقل تقدير موقف النقد والاستهجان وعدم الرضا، إن الجاحظ يبدو محايدًا على أقل تقدير ، إن لم يكن متعاطفًا مع نموذجه الذي يمثّل الإنسان في كل أحواله"[2].

ويأتي بصور أخرى لنموذج الجاحظ الذي رسمه، و من الصور التي يعرضها الجاحظ عن نموذجه "الحزامي" رأيه في اللباس وعلاقته بالطقس فيبدو خبيرًا ، أو عالمًا بشؤون الجوّ والملابس[3]، وصورة أخرى لهذا النموذج في تدبيره الشّديد في شراء الحبّ، إذ إنّه لا يطّمئن إلى حجم الكيل، بل يشتري الأثقل وزنًا، ولا يشتري إلاّ البلدي والموصلي [4]، ونموذج "الكندي" وهو يدافع عن أصحاب الدّرر ويبيّن ما يعانونه من المستأجرين[5]، وغيرها من الصور لنماذج متفاوتة .

وبهذا يحاول السعافين الوقوف على النّماذج الإنسانيّة في التراث العربيّ انطلاقًا من كتاب البخلاء للجاحظ، فيجدها نماذج حيّة ومشاركة بالجوّ العام الذي وضعت

---

(1) السعافين: أصول المقامات، ص144.
(2) المصدر نفسه، ص145-146.
(3) المصدر نفسه، ص147.
(4) المصدر نفسه، ص148.
(5) المصدر نفسه، ص149.

فيه، كما أنها واقعيّة مشتقة من حياة الناس وأعمالهم، فلا يجد القارئ لهذه النماذج إلاّ الاستسلام بما جاءت به .

وثمّة نماذج إنسانيّة كثيرة في طيّات الحكايات والخرافات والأقاصيص والأدب، "والمتأمل لحكاية أبي القاسم البغدادي "لابن أبي المطّهر الأزدي يلحظ أنّها ترسم نموذجًا إنسانيًّا يصلح أن يكون أقرب نموذج لبطل المقامات"[(1)].

فقد استقى بديع الزمان الهمذاني نموذجه لبطل المقامات من نماذج إنسانيّة سابقة وردت في الأقاصيص والحكايات والأدب، وتبقى خصوصيّة الكاتب في ما يمتاز به نموذجه من صفات تجعله في فهم أعمق لما يمثّله .

ويرى أنّ مَنْ "يتأمّل صورة بطل مقامات البديع بعامّة يلحظ أنها تشكّل نموذجًا إنسانيًّا مشتقًّا من طبقة المكدّين والسؤّال والشطّار والصعاليك والمعوزين، فإذا نظرنا في مقاماته كلّها يمكننا أن نخرج من ملامح البطل في هذه المقامات جميعًا بصورة تقريبية، ذلك الرجل الذكي البليغ حاضر البديهة، واسع المعرفة غزيرها، يأخذ من كلّ علمٍ بطرف، وربمابنصيب وافر،حاضر النكتة، عميق السخرية ، واسع الحيلة، قادر على التشكّل،يجيد التخفّي، بضاعته في الأغلب الأعم على لسانه، يجيد النّظم والشعر، وهما وسيلته إلى الكدية"[(2)].

ويقف على نماذج الهمذاني، ففي المقامة البغداديّة "يبدو النموذج في صورة محتال أَوْهَمَ شخصًا أنّه يعرف أباه ودخلا مطعمًا فأكل وشرب ما شاء له من الأكل والشرب، والرّجل يظنّ أنّه يأكل ضيفًا، حتى إذا همّ بامتطاء دابته لقي من الضرب ما أوجعه ودفع ثمن الطّعام"[(3)].

ونموذج آخر في "المقامة الحلّوانيّة "، "الحمامي والحجّام وكيف تخاصما في رأس عيسى بن هشام إلى جانب نموذج صاحب الحمام، والثّلاثة يمثّلون نموذج الحمق والخشونة، وعيسى بن هشام يمثّل نموذج الرجل الذي يتعرّض لموقف محرج

---

(1) السعافين: أصول المقامات، ص156.
(2) المصدر نفسه، ص157.
(3) المصدر نفسه، ص165.

يؤدي إلى الانكسار"[1].

إذن فقد حاول السعافين أن يقف على نماذج إنسانيّة كثيرة في مقامات الهمذاني؛ ليبيّن الصورة أو العينة التي جاءت عليها، فكلّها تشترك في صفات عامّة تصبّ في الخدعة والحيلة، ويبيّن لنا استلهام نماذجه بصورة عامّة من التراث العربي القديم.

3.3.1 الحكاية المسرحيّة

امتازت المقامات بالحركة التمثيلية ويبرز هذا من خلال شخصيّة البطل، وتصوّره للمكان والزمان الذي يدور في فلكهما، وثمّة عناصر مشتركة بين المقامة والظاهرة المسرحيّة التي تمتاز بالحركة والاضطراب.

"ولعلّ من أبرز سمات "المقامة" المسرحيّة ما يتصل باللّغة وشخصيّة البطل، وما يتّصل بتصوّر المكان والنّظّارة وحكاية القصة للتأثير في الناس بطريقته الخاصّة"[2].

إنّ القاسم المشترك بين الفنين هو تحقيق الهدف منهما من ناحية التأثير في الناس، وهذا التأثير ، والمفاعلة، والمشاركة، لا تتأتى إلاّ من خلال عوامل أخرى من مثل اللغة وشخصيّة البطل والنص النثريّ والمكان والزمان وغيرها.

ويفرد عبد الرحمن ياغي في كتابه رأي في المقامات " عنوانًا خاصًا بـ "مسرح الهمذاني"، فيقول: "فكلّ مقامةٍ من مقاماته يتوفر فيها حدث معين، وبقليل من التحوير، يتحول الحديث فيها إلى حوار، وفيها بطل واضح السمات بين القسمات حين ينفعل أو يتظاهر بالانفعال، وحول هذا البطل أشخاص يتقاسمون أدوار الحدث أو العمل والحوار، وينطلق الشخوص في أدوارهم بما يتلاءم وطبيعتهم، فالعمل والحوار ماثلان أو كالماثلين في كل مقامة، والمشهد معروض بحيث يصل عرضه على المسرح، لما يشتمل عليه من تسلسل في الحدث وأجزائه، على صورة فنيّة تثير الفضول وتشوق المشاهدين، وفي كل مقامة قدر كافٍ من التمهيد للحكاية أو

---

(1) السعافين: أصول المقامات، ص165-166.

(2) المصدر نفسه، ص167.

الفكاهة..."[1].

إنّ ياغي حاول أن يمثّل مزايا المسرحيّة في المقامات، من خلال تتبعها لما اشتملت عليه من عناصر، فبدت عناصر المسرحيّة واضحة وجليّة في هذا الفن.

حاول السعافين رصد الحركة التمثيليّة، أو الحكاية المسرحيّة في الحكايات والأقاصيص التي سبقت نصّ المقامة، فيرى أن "حكايات الجاحظ المبثوثة في كتبه المختلفة، وربّما كانت حكايات البخلاء أوضحها جميعًا، ووضوح الظاهرة المسرحيّة في البخلاء دعا مخرجي التمثيليات والمسرحيات إلى الإفادة من "بخلاء "الجاحظ وتقديمها تلفزيونيًا أو مسرحيًّا دون كبير تحوير، وربمّا دون أدنى تدخل"[2].

ويذهب إلى أن ثمّة عناصر أساسيّةً في حكايات الجاحظ عامّة وفي حكايات البخلاء خاصة، من الممكن أن تستغلّ لصالح الظاهرة المسرحيّة وما يختلجها من حركة تمثيليّة "ومنها قدرة الجاحظ على تعمّق النموذج الإنسانيّ، ورسمه واقعيًّا دون تعصّب له أو ضده، ثم المنطق الذي يمنحه الشخصيات المتقابلة أو المتناقضة، فيبدو كل منهما صاحب حجة يحاول أن تكون مقنعة، وتلك الفكاهة العميقة التي تنجم عن ذكاء وتجربه ومعرفة بالنفّس الإنسانية، وتراثها وتاريخها"[3].

إنه من الممكن القول: إنّ الحركة التمثيليّة في حكايات الجاحظ، تأتي من خلال رسم الشخصيات وعمقها في الزمان والمكان، ومن الواقعيّة التي تصدر عنها فهي أساسًا صاحبةُ منطقٍ وحُجةٍ، كما أنّها صاحبة فكاهة، وكلّها مكوّنات أساسيّة في نص الحكاية المسرحيّة .

ويقف السعافين عند حكاية "رسالة التربيع والتدوير" للجاحظ، فيرى فيها: "مثالاً حقيقيًا للنزوع المسرحي، فالرسالة في قيمتها الأساسيّة، تصوّر نموذجًا إنسانيًّا يتوّهم أنه حوى صفات الكمال وشروطه، وهو في واقعه عارٍ من كل ذلك محروم منه ...،

---

(1) ياغي، عبد الرحمن :رأي في المقامات، المكتب التجاري للطباعة، بيروت، 1969م، ص50.

(2) السعافين: أصول المقامات، ص167-168.

(3) المصدر نفسه، ص168.

كما أنها حفلت بالتصوير السّاخرّ والفكاهة العميقة ، واللقطات الكاريكاتورية والنبرة المسرحيّة"[1]، ولا سيّما أن رسالة التربيع والتدوير بدت الواقعية فيها واضحة من خلال رسم الشخصيّات، كذلك إضفاء الكاتب عليها من روحه الساخرة ، واللقطات البؤريّة في المشهد المسرحي؛ مما جعلها تحمل خصائص تؤهلها للنزوع المسرحي.

وينظر إلى قصيدة أبي دلف السّاسانيّة فيلاحظ فيها النبرة المسرحيّة "بما فيها من فكاهة ومجون ورسم صورة نفسيّة للمكدّي، وتقديم ملامح ساخرة لشخصيّته من خلال الحياة الاجتماعية، وما يضطرب فيها من مفارقات وتناقضات"[2].

إنّ الحكايات السابقة للهمذاني والجاحظ والأقاصيص والنوادر طالما قامت أساسًا على الفكاهة والمجون وتصوير المشاهد الساخرة فلا بدّ إذن أن تشترك مع المشهد المسرحيّ الذي يقوم أساسًا على مثل هذه المواقف.

ويقف السعافين متأنيًا عند حكاية أبي القاسم البغدادي ؛ ليبيّن ملامح الظّاهرة المسرحيّة فيها، فيقول: "ومهما يكن فإنّ حكاية أبي القاسم البغدادي تتوافر فيها ملامح الظاهرة المسرحيّة من وجوه مختلفة: الشخصيّة الدراميّة التي تستغلّ اللّغة لتلوين الحركة، والصوّت، واللهجة على النّحو الذي ظهر في تقديم صورته، وفي الحركة التي تعتمد المفارقات والمفاجآت والنموّ الدرامي، وفي الحوار الذي يصطنعه المؤلِّف بين شخصيّة أبي القاسم الغنيّة بملامحها، وبنفسيتها المعقّدة، بظروفها الاجتماعيّة وبثقافتها الموسوعيّة، وبتناقضاتها العجيبة"[3].

وبهذا فهو يحاول أن يثبت تأثّر الهمذاني وإفادته من الملامح المسرحيّة من حكايات الجاحظ، وحكاية أبي القاسم البغدادي، والقصص والنوادر التي وردت في كتب الأدب سواء أكانت بصورة مباشرة أم غير مباشرة .

وبعد تفصيله الملامح المسرحيّة في حكايات الجاحظ ، والقصص والنوادر المنتشرة في كتب الأدب، يقول: "ولقد أبدع بديع الزّمان الهمذاني في مقاماته في هذا الجوّ الثّقافيّ وما يؤثّر فيه من عوامل فكرية وسياسيّة واجتماعية ...، فاستطاع أن

---

(1) السعافين: أصول المقامات ، ص172.

(2) المصدر نفسه، ص180.

(3) المصدر نفسه، ص186-187.

يلتقطها الحِسّ الإنسانيّة التي عرفها في الإبداع وفي الحياة في لغة خاصة تحدثنا عنها، فيما سبق؛ لتبدو شخصيّات دراميّة حيّة تتحرك في الزمان والمكان وتنمو من خلال الموقف المأزوم"(1).

ويتتبع الملامح المسرحيّة في مقامات الهمذاني، فمثلاً في "المقامة الحلوانيّة"، يجدها أطرف مقامات البديع ظرفًا وفكاهة، وفكاهتها من ذلك النوع العميق الذي جعل بطلها صالحًا؛ لأن يكون أنموذجًا إنسانيًّا يجسّد الجدّ والهزل، ويمثّل البساطة والعمق"(2).

وكذلك الأمر في "المقامة المضيرية" يرى أنها "اتسمت بملامح حركيّة تؤهلها بلغتها ونموذجها الإنساني والموقف الساخر والمفارقة العجيبة أن تكون عملاً مسرحيًّا بمفهوم المسرح العام"(3).

خلاصة لما سبق يمكننا القول : إنّ السعافين استطاع وباقتدار أن يتتبع الحركة المسرحية في الحكايات والنصوص السابقة للهمذاني، كما نجده يتمثلها في مقامات الهمذاني، حيث يغلب عليها اللغة الدرامية وملامح القصة وحيثياتها الفنية .

4.1 التأصيل في نقد المقامة .

يضع السعافين بين أيدينا كتابه "أصول المقامات"، وينبئ هذا العنوان أنه أراد أن يضع فن المقامة في مجالها الأساسي، وأن يتتبع نموها وتطوّرها في التراث العربيّ .

وتظهر قضية التأصيل في نقده للمقامة، من خلال تتبعه لأصولها الأولى، فـ وقف على تطوّر معنى (المقامة) قبل أن تصل إلى صورتها الاصطلاحية والنهائية عند بديع الزمان الهمذاني .

فيعرض لنا معنى "المقامة" في اللسان من حيث اشتقاقها اللغوي، وصلته بالمعنى الاصطلاحي، وآراء الكتّاب في المقامات بشكلٍ عام، فمنهم مَنْ عدّها قصصًا

---

(1) السعافين: أصول المقامات ، ص187.

(2) المصدر نفسه، ص188.

(3) المصدر نفسه، ص188.

قصيرة، ومنهم من رأى أنها حديث أدبي بليغ، ومنهم من تطرّق إلى عنصر الفكاهة والظرف والسخرية فيها، ومنهم مَنْ أضاف بُعدًا جديدًا لهــا مــن خــلال ربطهــا بالأعمال المسرحية الدرامية، وغير ذلك .

ونتيجة لتلك الآراء، وتعدد الأقوال في جنس المـقامة، يقول: "وإذا ما حاولنـــا أن نستخلص صورة للمقامات من تصانيف القدماء وأراء المحدثين فعلّنا نجدها أقــرب إلى التنافر، غير أنّ محاولة لمّها في إطار الانسجام ليس مستحيلاً حين ننظر إليهــا من خلال التفسير والفهم والتأمّل"[1].

فهو يدعوالنقّادّ والكتّابّ إلى التأمل، والتفسير، والفهم الدقيق؛ لفكِّ ذلك التضارب في الآراء، حول حقيقة المقامات ونشأتها، ويركّز على ثنائية الــشكل والمــضمون، إيمانًا منه بأهمية كلٍّ منهما، فيعمل على دراسة التشكيل الفني للمقامات من خــلال الوقوف على النص، ودراسة المضامين، والموضوعات المتضمنة في المقامات .

ويحاول السعافين الوقوف على أصول المقامات، وتتبع أثرها فـــي المــضمون، إيمانًا منهً بترابط الشكل والمضمون، حيث يقول : "ولا بدّ أن نشير هنا إلى أن سطوة الموروث الشعبي كانت واضحة جدًا، سواء في الأًصول أم في المقامات نفــسها، إذ استحدث هذه كلّهاّ من تعبيرات العامّة،ّ ومن القصص الشعبيّة،ّ والحكايات الزائـ فــة، عن قصص الشطّارّ وحكايات المكـ دين، والبخلاء والعيارين، والطفيليين والمغرورين واللصوص، والظرفاء والمجّانّ والحمقى، والمجانين ... وما ينطبق علــى الجانــب الشكلي، كما أشرنا، ينطبق على المضامين التي تمتح في الأغلب الأعم من الـحيــاة الاجتماعية وروافدها الاقتصادية والسياسية والفكرية، أو بكلمة أخرى تصوّر الحالة الحضارية "[2].

ويبدو لي أن التأصيل النقدي في مقارباته النقديّة لفن المقامة، يظهر من خــلال مناقشته لأصولها التي انبثقت منها، وربطه لتلك الأًصول بالمضامين العامــة التــي قامت عليها المقامات، ودراسته النصية المتعمقة لنصوص المقامات ومناطقة شكلها ومضمونها، وربطه لها بالموقف الحضاري .

---

(1) السعافين: أصول المقامات، ص20.
(2) المصدر نفسه، ص77.

ومن خلال توقّف السعافين على مضامين المقامات يرى أن "تأثّر مبدعها بعددٍ كبيرٍ من كتّاب القرن الرابع الهجري إلى جانب المؤثرات الأخرى، التي أشرنا إليها، فثمّة جوّ عام أنتج أدبًا وقيمًا وأخلاقًا، وسحرًا، ومجونًا وعبثًا، وطبقات مثلما أنتج شطّارًا وعيّارين، ومُجّانًا استلهمه الكتّاب، والشعراء والمتأدبون إلى جانب التأثّر الفردي الذي لا يضير الموهبة المتميزة ولا يسيء إلى تفرّدها واستقلالها..."(1).

فالسعافين يحاول الوقوف على النصوص التي سبقت نص المقامات، فكان لها النصيب الأوفر في التأثير، ويشير إلى قضية مهمة إلى جانب ذلك التأثّر، الموهبة التي يتمتع بها الكاتب فهي عاملٌ آخر تساعد على التفرّد والاستقلالية .

ومن خلال تأصيله النقدي للمقامات وردّها لتلك النصوص، يشير إلى الموقف الحضاري، فيقول: "فليست هذه المضامين وليدة قدرة خيالية وحسب، بل هي نتاج حياة واقعية يدركها كلّ من يتتبع صورة العصر الحضارية ومناحيها المختلفة"(2).

ولذا يمكن القول : إن الموقف الحضاري وظروف العصر في رأيه تعد مرجعًا أساسيًا لعملية التأصيل، والمرجعية الأولى لفن المقامات إلى جانب الموهبة الفردية التي يمتلكها كاتبها .

ويقف من خلال دراسة نصيّة تحليلية واعية لنصوص المقامات، وتتبّع تأثّرها بالنصوص والأخبار والنوادر المبثوثة في كتب الأدب في التراث العربي، يقف على أصولها وجذورها سواء أكان من ناحية الشكل، أم المضمون.

ولتحقيق التأصيل لفن المقامات نراه يقف على التشكيل الفني لها، في ثلاثة محاور رئيسة؛ ليثبت مدى أثر التشكيل الفني في النصوص التي سبقت المقامات، والى أيّ مدى أسهمت تلك المحاور في تشكيلها في الوقت التي ذاعت وانتشرت فيه.

ومن هذه المحاور التي وقف عليها اللغة، "ولما كنّا نبحث عن أصول تتمثّل في عناصر التشكيل الفني للمقامة، فإننا سننظر إلى اللغة من حيث وظيفتها الحيوية في المقامة، والتماس أصول لهذه اللغة فيما سبق من نصوص قد تكون ملهمًا للبديع في

---

(1) السعافين: أصول المقامات، ص64.

(2) المصدر نفسه، ص78.

صنيعه دون إغفال طبيعة العصر وظروف الكاتب..."[1].

أمّا المحور الآخر الذي درسه السعافين ضمن رؤيته النقدية في بـاب التـشكيل الفني، النموذج الإنساني، فيحاول التعرف إلى النماذج الإنسانية السابقة التي سـبقت ظهور المقامات، ومدى أثرها في فن المقامات، حيث يقول: "ويتبدّى هذا النموذج في تراثنا العربي القديم في عدد من النصوص ولعلّ أوّضح النماذج التي ظهـرت فـي الحكايات هو نموذج البخيل في كتاب "البخلاء "للجاحظ ..."[2].

إنّبحث السعافين عن النماذج الإنسانية في التراث العربي القـديم مـا هـو إلاّ محاولة لتأصيل النموذج الإنساني الذي ظهر في مقامات الهمذاني، فيورد نماذج عدّة من كتب الحكايات والأقاصيص على مستوى فهمه للبنية الكليّة، فظهرت تلك النماذج على المستويين المباشر وغير المباشر، فكانت واضحة في ألف ليلة وليلـة "، وقـد أورد الجاحظ ومن سبقه ومن لحقه نماذج اللصوص والعيارين والشطّار الظرفـاء والمحتالين الأذكياء ظهرت آثارهم في نماذج المقامات لبديع الزمان الهمذاني[3].

وفيما يبدو أن فكرة التأصيل عندتدخل ضمن المنهج النصي ؛ لأنه يقف علـى مواطن التأثر والا تأثير بين النص السابق واللاحق، مع مراعـاة ظـروف العـصر المحيطة بتلك النصوص، إلى جانب الموهبة التي يتميز بها الكاتب.

وأمّا مّا يتعلق بالمحور الثالث الحكاية المسرحية، فحاول الـسعافين أن يـتلمّس عناصرالمسرحية الأساسية من لغة البطل وشخصيته، والمكان والزمان والموهبـة في نصوص المقامات، ومدى وضوح تلك الظاهرة المسرحية في الحكايات السابقة.

ولذا يقول: "ولقد أبدع بديع الزّمان الهمذاني مقاماته في هذا الجوّ الثقافي، ومـا يؤثّر فيه مـ ن عوامل فكرية وسياسية واقتصادية واجتماعية، وفـي إطـار الخلفيـة الثقافية التي تشكّلت صورتها في أثناء القرون الثلاثة السابقة، وما أبدعته من أشكال فنية كانت لقى أمام عيني بديع الزمان المبدع الفنّان الذي استطاع أن يلتقط النمـاذج الإنسانية التي عرفها في الإبداع وفي الحياة،... لتبدو شخصيات درامية حيّة تتحرك

---

(1) السعافين: أصول المقامات ، ص117.
(2) المصدر نفسه، ص145.
(3) المصدر نفسه، ص154.

في الزمان، والمكان، وتنمو من خلال الموقف"[1].

ونرى السعافين يؤكد على اللحظة الحضارية وما تحمله من تأصيل للفنون النثرية، على الرغم من بروز الظواهر المسرحية في فن المقامات، وتأثّرها بالنصوص السابقة وما جاء بها من حركة درامية "ولعلّ التوسّل بمثل هذه النّصوص في عمل مسرحي يذكرنا بتطور الأداء المسرحي في المسرح الملحمي في نقض الإيهام بين الممثل والجمهور، دون أن نحمّل هذه الصورة فوق ما تحتمل؛ لاختلاف النص المقامي في نشأته وتطوّره وفي أصوله والمؤثرات التي تأثر بها عن النصوص المسرحية الحديثة وظروف نشأتها وتطوّرها"[2].

كما يشير إلى قضية أساسية تتعلّق بالموقف الحضاري وما تفرزه من مؤثرات حول نشأة الفن الأدبي، فيحاول استنطاق النص والبدء من بنياته الحرفية والكليّة دون محاولة منه لِليِّ عنقه، فيعطي للعصر ظروفه وكيفياته، فعلى الرغم من بروز الظاهرة المسرحية في فن المقامات وتأثرها بالمسرحية العربية الحديثة، إلاّ أن هذا يحفظ صورة العصر وظروفه لنشأة تلك الفنون .

فالسعافين يؤكد بذلك على استقلالية نشأة الفن الأدبي في ظل ظروف العصر الذي نشأ فيه، فيقول : "إذ تظلّ المقامة تحمل ملامح المسرحية من الوجوه التي أشرنا إليها، فهي تمثل صورة من صور الحكاية والقصة من جانب وتمثل الملامح الدرامية بلغتها وروحها، وشخصيتها من جانب آخر، ومن يتأمل مثلاً "المقامة المضيرية" وما فيها من حيلة تقوم على المفارقة، والسخرية يدرك أن في المقامات ما يزيد على كونها حكاية أ و خبرًا بسيطًا، إنها جنسٌ أدبي خاص، وجد أصوله في أعمال نثرية كثيرة سبقته فألهمته صورته الأخيرة"[3].

لذا يمكن القول إن فن المقامات تجذّرت علاقته مع النصوص السابقة فتعالقت مكونة النص المقامي الأخير في صورته التي أوردها الهمذاني، ورغم انحدارها من الأصول البقة على مستوى الشكل والمضمون، إلاّ أنّ المقامات تبقى جنسًا أدبيًّا

---

(1) السعافين: أصول المقامات ، ص187.

(2) المصدر نفسه، ص188-189.

(3) المصدر نفسه، ص189.

مستقلاً تبعًا لظروف العصر المحيطة به .

إن فكرة التأصيل والبحث عن الهوية العربية في فكر السعافين النقدي، من خلال فن المقامات، قد تبدى من خلال عنوان الكتاب الذي وضعه متلمسًّا فيه الأصول والروافد لفن المقامات على المستويين الشكليّ والمضمونيّ، ولم يقف على القشور كما فعل الكثير من النقاد والكتّاب، إلاّ أنه انطلق من بؤرة النص نفسه فجعله ينطق، ويحاور ما جاء به من بُنى مركزية .

والتأصيل ــ كما يراه السعافين ــ يتطلب الفهم الدقيق والتأويل الصائب، كما يراعي الظروف المحيطة لنشأة ذلك الفن، والموهبة الفردية التي تميّز كاتبًا عن آخر، ويطالب بالوقوف على آراء المحدثين والقدماء لصورة المقامات، والتي توحي بالتنافر، إلاّ أن هذا التنافر في رأيه لا بدّ له من محاولة الانسجام، والنظر إليه برؤية شمولية تحقق في النهاية ما يسعى إليه من تأصيل يحقق الرؤية التكاملية لفن المقامات .

الفصل الثاني

نقد الرواية

تعرف الأدب العربي الحديث إلى الرواية الغربية في أشكالها المتعددة ومذاهبها المختلفة، واستطاع هذا الفن أن يستوعب الحركة الثقافية ويصوغها في خصوصية الحضارة العربية .

وانطلاقًا من تلك الخصوصية حاول السعافين أن يدرس الرواية العربية في سياقها المتطور تبعًا للمنهج التاريخي، ويضعها في حجرها الأساسي، فتوزع جهد الناقد على منهجيين أحدهما نظري وتمثل في قضايا عدّة وهي : الشكل والتراث والتطور والتأصيل.

والآخر تطبيقي وتمثل في مقارباته النقديّة التطبيقية، وحاول هذا الجانب الوقوف على الدراسات النصيّة للروايات التي درسها، للتعرّف إلى المنهج الذي ارتضاه السعافين في درسه النقدي. وستتم دراسة هذا الفصل استنادًا إلى هذين البعدين .

1.2 المنحى النظري

1.1.2 الشكل في الرواية العربيّة :

لَم تَسِر الروايْة العربية في الطريق الذي قطعته الرواية في الغرب ، وإنْ تقاطع الطريقان أحيانًا، فالرواية العربية لم تبدأ من نقطة البداية ذاتها التي انطلقت منها الرواية الغربية، فكان لكلٍّ منهما بداية مختلفة عن الأخرى .

وفي ظلّ البّحث عن خصوصية الرواية العربية والنشأة التي قد بدأت عليها تلك الرواية، نجد السعافين يتلمس تلك الخصوصية عن الرواية الغربية، وكيف كانت تلك البدايات؟، وما لها من ثوابت وخصائص تمايزها عن الرواية الغربية إبّان النشأة .

ومن القضايا المهمة التي عُ ُني بها بحثًا عن تلك الخصوصية، قضية الشكل في الرواية، فذهب إلى البحث عن ذلك الشكل لهذا النص الأدبي قبل أن يبدأ في الحديث عن بدايات النشأة للرواية العربية، تحدث عن فنون قصصية مجاورة ظهرت في أقطار عربية أخرى في فترات سابقة ممهدة للنص الروائي بالمعنى الفضفاض.

ويتساءل عن علاقة الفن الروائي بفنون قصصية سبقتها من مثل : الملحمة،

والمأساة، والملهاة، والرومانس،والفنون البكارسكية ، والتاريخ، وألوان من القصص النثري، فقد حاول إيجاد العلاقة بين الرواية وبين تلك الفنون ابتداءً من الملحمة[1].

فهو يحاول جاهداًالبحث عن فلسفة الشكل للنص الروائي ، ويثير مجموعة من التساؤلات، وباعتقادي أن السؤال الرئيسي للنص الروائي عندهكامن في شكلها ، وربما يعود السبب في ذلك إلى الوقوف عند التأصيل الحقيقي للنص الر وائي العربي بين النصوص القصصية الأخرى، وما لها من خصوصية مغايرة للرواية الغربية[2].

ويمكن القول: إنّحديث السعافين عن الرواية ا لغربية وشكلها وعلاقتها بفنون أخرى جاءت انطلاقاً للحديث عن الرواية العربيّة، وشكلها، وصلتها بالفنون القصصية السابقة لها ، وهو بهذا يقرّ أن الرواية العربية قد انطلقت من بداية مختلفة عن البداية التي انطلقت منها الرواية الغربية، فحاول أن يتتبع تلك البداية والمقوّمات التي قامت عليها الرواية الغربية من خلال دراسته للمقومات والخصائص التي قامت عليها كذلك الرواية الغربية؛ ليبيّن للقارئ أن الظروف والنشأة لكلٍّ منهما مختلفة .

ويقرّ أن طبيعة الفترة التي نشأت فيها الرواية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين يجعلنا نقف بأناة وتروٍّ أمام حقيقة الشكل الروائي في تلقيه للرواية الغربية بالمفهوم الواسع للشكل والتلقي[3].

ويربط بين شكل الرواية الغربية من حيث البحث عن النشأة والتطور لذلك الفن بفنون أخرى من مثل : الملاحمو الرومانس وقصص البيكارسكي وغيرها، بيد أنه يربط شكل الرواية العربيّة في فترة النشأة المتأثرة بالرواية الغربية آنذاك بالأشكال التراثية العربيّة، ولا سيّما الأشكال القصصية كألف ليلة وليلة والمقامات وغيرها .

ومما يؤكد ما ذهبت إليه، أنه ذهب يبحث عن تأريخ لنشأة الرواية العربيّة

---

(1) السعافين: تحولات السرد"دراسات في الرواية العربية "، دار الشروق للنشر والتوزيع، فلسطين، ط1، 1996م، ص7.

(2) السعافين: الرواية العربية تبحر من جديد، ط 1، دار العالم العربي، دبي، 2007م، ص11 .

(3) السعافين: تحولات السرد "دراسات في الرواية العربية"، ص15، وانظر: السعافين: الرواية العربية تبحر من جديد، ص18.

الحديثة من منطلق جورجي زيدان، و البستاني، والمراش، والشدياق، و المويلحي وغيرهم، وفي هذا المعنى يحاول أن يربط بين نشأة الرواية العربيّة والرواية الغربية[1] من خلال الأصول التي نهلت منها، والأشكال التي استقت منها حتى استقامت كما هي عليه الآن .

ويؤكد السعافين في بحثه عن الشكل الروائي لتلك الفترة امتدادها من التراث، وهذا يتأتى من خلال المقامات والرحلات والحكايات الرسمية والشعبية وغيرها ، حيث تحاول الدراسات أنْ تقطع الصلة بعناصر التراث ، وتتبنى الشكل الغربي باعتبار الرواية الغربية هي الصورة الفنية المعيارية[2].

ويمكن القول: إن السعافين يريد أن يثبت لنا شكل الرواية العربيّة الحديثة بمعزل عن شكل الرواية الغربية فإذا كان الباحثون الغربيون من مثل : لوكاتش وباختين وغيرهم أقرّوا صلة الرواية الغربية بالملحمة وصلتها كذلك بقصص الشطّار ، والحيلة وغيرها فإنه يقرّ أن تلك القصص المتعلقة بالفن الشعبي عامة هي قد تحدّرت إلى الغرب من الأندلس .

ومن هنا فإنه يحاول جاهدًا إثبات الشكل الفني للرواية العربيّة الحديثة من خلال الفنون القصصية العربيّة الأصيلة من مثل : حكايات ألف ليلة وليلة وقصص الفروسية والمغامرات، وقصص الحب العذري وحكايات أبطال المقامات والمحتالين وغيرها .

وبالتالي يمكن لنا أن نفهمَ قضية الشكل في الرواية العربيّة الحديثة بدراسة النشأة والتطور للرواية الغربية ــ كما يرى السعافين؛ لأن الغربيين ناقشوا صلة شكل الرواية بأشكال وفنون قصصية أخرى ، وهي بالأصل انحدرت من بلاد العرب وبالأحرى من الأندلس .

ويرى عبد المحسن طه بدر أن البدايات الأولى لهذا الفن الجديد قد ظهرت مع بداية الصراع بين التأثر بالأدب العربي القديم ، والتأثر بالأدب الأوروبي الحديث، ذلك الصراع الذي أخذ شكل الظاهرة الواضحة على الحياة الأدبية في العالم العربي

---

(1) السعافين: تحولات السرد "دراسات في الرواية العربية"، ص18.
(2) المصدر نفسه، ص18-19.

مع مطلع هذا القرن[1] .

ويؤكد السعافين دور هذه الفنون القصصية العربيّة في تشكيل منطلق وعي المبدع والمتلقي على حدٍّ سواء، سواء أكان هذا الاستلهام على وعيٍ تام أم لم يكن، إلاّ أنه له الأثر الكبير في تكوين ثقافتها[2].

ويذهب إلى حقيقة من خلال مناقشته لقضية الشكل في الرواية العربيّة مفادها أن الرواية العربيّةً ليست فنًا غربيًا خالصًا، فيقول: "إذا كانت الرواية الغربية تطوّرت في سياق معطيات حضارية معينة عن أشكال سردية تحدّرت من الحضارة العربيّة، فإن من حقنا أن نقول إنّ ّ الرواية العربيّة تأثّرت بالرواية الغربية في سياق خصوصية الحضارة العربيّة مستهدية بتراثها السردي الطويل، الذي أنتج في مرحلة معينة تركيبة اجتماعية أشبه ما تكون بالطبقات البرجوازية الأوروبية"[3] .

إنّه يؤكد حتمية النشأة للرواية العربيّة في ظل ظروف عربية وحضارية خالصة، فإذا كان فن الرواية الغربية قد تأثر في سياق الظروف الحضارية المحيطة به من فنون قصصية سابقة النشأة عليها ، وكذلك الأمر للرواية العربيّة فقد تأثّرت بظروف حضارية سابقة لها ، إذن فكلاهما تأثّر بالسياق الحضاري، وليس النصيّة المرادة عند النقاد في وقتنا هذا.

وبهذا نلحظ أن السعافين ينفي أن تكون نشأة الرواية العربيّة نشأة غربية ، إنما كان لكلٍّ منهما الظروف التي نشأت فيها، وكان لكلٍّ منهما نصيب في إحداث الأثر والتأثير في الآخر .

ويرى شاكر مصطفى رأيًا آخر غير ما ذهب إليه السعافين في صلة التراث الشعبي بالرواية العربيّة، إذ يقول: "القصة الحديثة، ولدت مع ولادة المجتمع السوري الحديث وتأثرت قَدر تأثره بالحضارة الغربية،ومثلها الفكرية ،والاجتماعية، إنها في القالب الفني وفي المحتوى، وفي الدلالة الاجتماعية على السواء، شيء جديد، ولم

---

(1) بدر، عبد المحسن: تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1963م، ص 11.

(2) السعافين: تحولات السرد "دراسات في الرواية العربية"، ص20 .

(3) المصدر نفسه، ص20 وما بعدها .

يكن بإمكان التراث على ما فيه من روعة وطرافة وأصالة، أن يرضي حاجات البورجوازية الجديدة الناميّة"[1] .

وهذا يخالف الرأي الذي ذهب إليه السعافين سابقًا، في أن الرواية العربيّة تأثرت بمعطيات الحضارة الغربية، إلا أن هذا في رأيي غير دقيق؛ لأن الرواية العربيّة قد تأثرت بالرواية الغربية في سياق خصوصية الحضارة العربيّة وليست الحضارة الغربية كما ذهب شاكر مصطفى .

إنّ السعافين من خلال توقّفه على نشأة الرواية الغربية وصلتها بالأشكال المتوارثة في حضارتها أراد أن يحدد معالم الرواية العربية ونشأتها في أشكالها التراثية، فإذا "كانت الرواية الغربية قد جابهت سؤالاً مبدئيًا هوَ : هل كانت الرواية الغربية امتدادًا للملاحم، أو أنها بنت أشكالاً أخرى لا صلة قوية لها بالملحمة بها، فإن الرواية العربية تجابه سؤالاً أكبر : هل هي نبات شيطاني استنبت في تربتنا استنباتًا، أو ادعيناه، أو هي امتداد وتطوير لأشكالنا القصصية الموروثة؟!"[2] .

وينفي وجود شكلاً ناجزًا سواءٌ أكان للرواية العربيّة أم للرواية الغربية ، بمعنى أن ليس هناك شكلٌ أصيلٌ لهذه الفنون ، وخاصّة في بحثنا عن الفنون القصصية الأخرى، وينطلق من مقولة "إنه ليس هنا لك شكلٌ أصيلٌ وناجزٌ يعني شكلاً واحدًا للفن الروائي العربي من نظرية أن التراث ليس لحظة مستقلة ناجزة في فترة محددة في التاريخ وإنما هو حصيلة تتجدد باستمرار حتى اللحظة الحاضرة، فإنه ليس بمقدورنا أن نتحدث عن شكل ناجز"[3].

ويرى أنه عندما نتحدث عن أشكال اكتسبت ملامح معينة في فترات معينة ، فإنه ليس بوسع المبدع أن يبدع عمله المعاصر ، أو الحديث بالشروط نفسها التي تشكّل

---

(1) مصطفى، شاكر : القصة في سورية حتى الحرب الثانية، معهد البحوث والدراسات العربية، ط1، 1957م، ص 44، وانظر: النساج، سيد حامد: بانوراما الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1980م، ص 52 وما بعدها .

(2) السعافين: قضية الشكل في الرواية العربية، ص102.

(3) السعافين: تحولات السرد "دراسات في الرواية العربية"، ص20-21.

فيها عمله السابق، فلكل عمل شروطه وظروفه الخاصة به[1].

ويقودنا رأي السعافين السابق إلى القول: إن لكل رواية شكلها الخالص، ولا يمكن أن نفرض للرواية شكلاً مقيّدًا يُسار عليه من قبل الروائيين؛ لأن الرواية كثيرة التناص، حيث يمكن أن تتناص مع أعمال أخرى سواء أكانت عربية أم غربية .

إنّ البّحث عن أشكال الفنون القصصية الأخرى يعود من باب التجريب وهذا ليس عيبًا، ومن حق المبدع الإفادة من ذلك، إلاّ أنه لا ينغلق على وتيرة واحدة في أعماله الفنية من باب مقولة الشكل الأصيل، أو الشكل الخالص، أو الشكل الأنموذج، وفي أنّ أي مثل تلك المسميّات تجعّل النص في وتيرة بعيدة كل البعد عن قضية التطور والانخراط لمعطيات الحداثة ومجرياتها.

ويُشير إلى ذلك بقوله : "إن الأشكال التجريبية الجوهرية مقبولة دائمًا ، وإن شكلاً ثابتًا غير ممكن ، وإنّ شكلاً عربيًا واحدًا لم يتحقق حتى الآن ، فللرواية العربيّة أن تجرّب ما شاء لها من التجريب باتجاه التراث وباتجاه التجريب الأوروبي الحديث بشرط ألا تنغلق ظنًا وراء وهمٍ مسوّغ هو وجود شكل عربي أصيل نعود إليه لندور في أفقه على أنه غايتنا ونهاية مطلبنا"[2].

ويذهب إلى أن الرواية العربيّة الحديثة تسعى في وقتها هذا إلى الإفادة من تنويعات شكلية تراثية من مثل : السير الشعبية، وكتب الأنساب والطبقات ، والتراجم، وكتب الرحلات، والمقامات، وحكايات ألف ليلة وليلة ، وينبغي ألا تعود إلى الماضي بحثًا عن شكل عربي أصيل، أو العودة إلى أشكال منجزة[3].

ويقودنا للقول: بأنّ الرواية تتشكل على وفق حاجات فنية معينة ، ربما يقتضيها المبدع نفسه، وربما يقتضيها المضمون على حدٍّ سواء، فإيقاع العمل الروائي هو الذي يتطلب التشكيل الخاص بصرف النظر عن الأشكال التجريبية الأخرى ، أو الإفادة من التراث .

نخلص إلى أن قضية الشكل في الرواية العربيّة قضية شائكة متجذرة في نشأة

---

(1) السعافين: تحولات السرد "دراسات في الرواية العربية ، ص20.

(2) المصدر نفسه ، ص22ـــ23.

(3) المصدر نفسه، ص17.

العمل الإبداعي وتطوره، فلا يمكن أن نحدد العمل الروائي بتشكيلٍ نهائي في صورةٍ محددة غير قابلة للتفاوت، وهذا لا ينفي أصالة النشأة للفن الروائي، فالعمل الروائي من حيث الطبيعة الفنية القائمة على أساسه، ومن حيث ثقافة المبدع يتأتى الشكل الروائي، فربما يكون منفتحًا على أشكال قصصية تجريبية أخرى فيفيد منها، وربما يكون خالصًا لمضمون معين، بمعنى أنه قابل للتفاوت والتمحور حسب الظروف المحيطة بالمبدع فهو صاحب المشهد من حيث النظر والإفادة وبهما يتشكل للنص الروائي شكلٌ جديدٌ أو مزيجٌ أو مغايرٌ.

ولهذا يقول: "إن الشكل الروائي منذ أن عرفت الرواية وهو عرضة للتغيير والتطوير، وجدارة التغيير والتطوير لا تتحقق دائمًا إلاّ في دواعي الرواية المتجددة، ومن الطبيعي ألا يكون التجريب في اتجاه واحد، التجريب باتجاه الحداثة الأوروبية منذ أن ظهرت صورها في أواخر القرن الماضي عام 1890م، وإنما سيكون باتجاه التراث أيضًا"[1].

من خلال ما سبق يقرر السعافين في نهاية الأمر أن الشكل الروائي شكلٌ غير ناجز/غير ثابت، وعلى المبدع أن يتحرر من الثبات والجمود في نظمه الإبداعي، وهذا التجنيس يكون من خلال اطلاعه على الحداثة والحضارة الأوروبية، والسعي وراء التراث المتجدد الذي تنحدر منه أصول الإبداع بشكلٍ عام.

ولعلّ سبب ارتباط قضية شكل الفن الروائي بالتراث والتطوّر والأشكال التجريبية الأخرى لدى السعافين، أنه يقرر أن النص الروائي نصٌ منفتحٌ على فنون أخرى، سواءٌ أكان بالتراث، أم بقضية الحضارة، أم بالعودة إلى الأشكال القصصية الأخرى، ومن هنا جاء حديثه عن الشكل مرتبطًا بالتراث والتطوّر أحيانًا كثيرة.

ولا يذهب الباحث مع رأي محمد برادة الذي يرى أنّ المبالغة في العودة بالرواية العربيّة الحديثة إلى الأصول الموروثة ليست مبررة، بينما يستدعي الواقع التشديد على دراسة هذه الأصول والإفادة منها فنيًّا[2].

---

(1) السعافين: تحولات السرد "دراسات في الرواية العربية، ص20.

(2) براده، محمد: الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1981م، ص 70 وما بعدها.

ولِ سبب إلحاح السعافين على ارتباط قضية الشكل بالتراث ، أن التراث أكثر استيعابًا لفهم وهضم النصوص الإبداعية والسعي نحو التجديد والتغيير نوعًا ما، في حين أن الحضارة ربما تقف عند حدود معينة ومن السهل أن يطوّع الا مبدع التراث في حالته القديمة بصياغة إبداعه وفهمه الحداثي .

وبهذا يرى الناقد أنه من الصعب أن نتصور كاتبًا عربيًا يكتب بلغة عربية ويعيش في بيئة عربية في سياق حضارة غربية ، ثم يستعير شكلاً غربيًا خالصًا ، فالروائي الفذّ لا يمكنه، وإن قصد، أن يقدم عملاً حقيقيًا أصيلاً في شكلٍ مستعار.

إنّ ثمة رابطًا يربط بين الشكل والمضمون للنص؛ لهذا لا يمكن لنا الحديث عن الشكل بمعزل عن المضمون ولو كان ذلك صحيحًا لتحقق الإبداع للكاتب أيّما كان بأي شكلٍ أراد .

ولو أردنا تتبع نقد الرواية عند الناقد لوجدنا أن قضية الشكل تأخذ حيزًا غير يسير في نقده للفن الروائي ، وبدا السعافين مهتمًا بإثبات أن الشكل لا يمكن أن يكون ناجزًا سواءٌ أكان عربيًا أم غربيًا، كما نجدها مرتبطة بقضيتين مهمتين أولهما : قضية التراث التي تؤرق المبدع ، وثانيهما: قضية التطوّر التي تؤصل لنا مرجعية الرواية العربيّة .

ويذهب في إثباته لقضية الشكل غير الناجز بأيّ شكلٍ كان، إلى قضية التطور وتوالد الأشكال وتعانقها دون أن نضع شروطًا وقيودًا على الشكل ، فهو في نمو مستمر وتطور يختلف من مبدع إلى آخر .

وكذلك نجده يربط حديثه عن الشكل بقضية التراث المُلهِمة للمبدع، فالتراث في رأيه مسوغ أكيد لتطور الأشكال، فالمبدع من يحرر شكل فنه كما يتعامل مع التراث بحذر شديد ويطوّعه ضمن فكره، ومنطلقه .

ونذهب ــ مع ما ذهب إليه السعافين ــ إلى أن الرواية جنسٌ مزيجٌ[1]، ولا سيّما أن الفن الروائي كلوحة الفسيفساء تأخذ ما تشاء من الأشكال وتصهرها، وأن الرواية غير محددة بأشكالها ، ومن غير الممكن أن نجد صفاء، أو نقاء للشكل الروائي بأيِّ زمنٍ كان، وعند أيّ مبدعٍ كان كذلك .

---

(1) السعافين: تحولات السرد "دراسات في الرواية العربية"، ص23 .

يتحدد شكل الرواية من خلال المضمون أو الواقع الاجتماعي المحكي ضمن صفحات الرواية المطويّة ،فعلى سبيل المثال نجد أنّ " الملحمة فنٌ أو جنسٌ أدبي عريق له خصائصه وسماته ومضامينه ، كذلك الرواية جنسٌ معاصر وحديث له من السمات والأشكال المختلفة ما يميزه .

ويخلص السعافين إلى أنه ليس من الممكن أن ندّعيّ أن للرواية شكلاً " ثابتًا ناجزًا يسير عليه كل من تخطّى ذلك الفن سواء أكان عند العرب أم الغرب، ويقرّر أن ذلك الشكل ينحدر من ثقافة المبدع وأصوله المرجعية ، سواءٌ أكان قد أفاد من التراث العربي أم من الأشكال التجريبية الغربية الحديثة .

والسؤال الذي يجول في نفسي ،أن السعافين يرفض نهائيًا أن يكون لتشكيل وجهةٌ واحدةٌ، إذن كيف يمكن لنا تحديد هوية الرواية العربيّة؟، على الرغم من أنه أشار في قضية النشأة أن تكون غربية خالصة ، وذهب إلى أنها تشكّلت ضمن رؤى واقعية مختلفة، وانحدرت من أشكال قصصية تراثية عربية سابقة لها.

وإذا ذهبنا مع ما ذهب إليه السعافين سابقًا، نؤكد أن الشكل من غير الممكن أن يكون ثابتًا؛ لأنه في تغيّر مستمر تبعًا لمعطيات الحضارة المتجددة .

ومن وجهة أخرى يمكن القول إنّ " الفن الروائي فنٌ مغاير للفنون الأخرى من حيث التشكيل الفني، ويتأتى تشكيله وفق آنية المضمون ورؤية المبدع .

من خلال سؤالنا الذي طرحناه سابقًا عن هُويةِ الرواية العربيّة،نجد السعافين قد استغل درسه في البحث عن الشكل في الرواية العربيّة، وأرى أنَّ بحثه ذلك بعينه جوابٌ كافٍ شافٍ لهويةِ الرواية من حيث إنَّ الشكل والهوية أو النشأة لا ينفصلان فكلاهما يحدِّد الآخر .

ومن هنا نتبيّن أن حقيقة بحث السعافين وتقصيه المستمر عن الشكل في الرواية العربيّة هو بحث عن هوية الرواية العربيّة وامتداد نشأتها منذ القدم ، إذ تساءل عن استنبات الرواية في أرضنا العربيّة هل هي وليدة النشأة أم امتداد وتطور لأشكال قصصية موروثة؟ ولو أنعمنا النظر لوجدناه يجيب عنها من خلال تتبعه للشكل في الرواية العربيّة .

ويتساءل مرةً أخرى كيف" يجوز لنا أن نتحدث عن شكل غربي ، وعلاقته

بأشكال قصصية غربية ذكرناها سابقًا، وأمامنا تراث قصصي قديم له صوره المتعددة ؛ إذا كانت ظروف النهضة الغربية الأوروبية قد عجّلت بالشكل الحديث لظروف موضوعية معروفة، فإن ظروفًا أُخرى ، وإن لم تكن مماثلة تمامًا قد مهدت لظهور أشكال سردية في التراث العربي من مثل قصص الحيلة والمقامات والشطّار والصعاليك وغيرها"(1).

ويذهب السعافين في بحثه عن ماهية الشكل في الرواية العربيّة لقراءة ما كُتب حول الشكل في الرواية الغربية ،فنجده يناقش آراء النقاد الغرب و حقيقة بحثهم عن أشكال رواياتهم، "فإذا كان الباحثون الغربيون من مثل لوكاتش وباختين ووات وغيرهم، ناقشوا صلة الرواية الغربية بالملحمة من جهة وبالقصص الشعبي وقصص الحيلة والشطارة وغيرها من جهة أخرى، فإننا نجد الصورة الأساسية التي تطور من خلالها فن الرواية ، وهي فن الإضحاك الشعبي وقصص الرحالة الصعلوك المحتال والقصص البيكارسكي وقصص المغامرات هي صور تحدرت إلى الغرب، في حكايات ألف ليلة وليلة وقصص الفروسية والمغامرات وقصص الحب العذري وحكايات أبطال المقامات ،والمكدين والمحتالين ، والشطار ذا تأثير بالغ في حركة القصة الغربية"(2).

تكمن بؤرة الحديث عن شكل الرواية العربيّة في تتبع نشأة هذا الفن ، ومن الإجحاف أن نحكم على الرواية العربيّة بأنها رواية غربية النشأة في ظل معطيات أشكال قصصية طويلة المدى في ظل الحضارة العربيّة الناجزة .

ويرى السعافين أن مثل هذه الكتابات السابقة للنشأة لها الأثر الكبير في نشوء الرواية العربيّة،وتشكيلها الفني المتطور ، وأنها لم تكن غائبة في يومٍ ما عن كتّاب الرواية، وليس شرطًا أن يعي المبدع منطلقه الأساسي والمؤثرات في تكوينه، فهي قد تكون أشد حضورًا من مجرد وعيه بها(3).

إنّ البحث عن شكل الرواية العربيّة لا ينجز في قالبٍ ثابت ومحدد في ظل فن

(1) السعافين: قضية الشكل في الرواية العربية، ص103.

(2) السعافين: تحولات السرد "دراسات في الرواية العربية"، ص19.

(3) المصدر نفسه، ص20

روائي قصصي يتطلب التلقيح من فنون وأشكال أخرى ، وإنما تكمن هيمنة ذلك في المبدع ووعيه بتلك الهوية .

بيد أنني أرى فيما يتعلق بالشكل في الرواية العربيّة، أن الشكل الذي عُنيت به الروايات يكاد يكون شكلاً خاصًا متعلقًا بالظروف الاجتماعية السائدة؛ لذا حمل صفة التغيير والتقلّب تِبعًا للمحيط الكلي الذي يكوّن عناصره الأساسية، فمن غير الممكن أن يكون الشكل أنموذجًا أو نمطًا موّحدًا لبناء الرواية، وينطبق هذا على الشكل التقليدي والجديد على حدٍّ سواء .

2.1.2 التراث في الرواية العربيّة .

تُعدّ هذه القضية الملهمة للروائيين منذ بدايات نشأة الرواية، حيث غلب عليها الطابع التقليدي سواءٌ من حيث التقنيات الفنية لها ، أم من حيث المضمون المطروح في طيّات الرواية .

لقد عالج السعافين قضية التراث في الرواية العربيّة من خلال النشأة الأولى لهذا الفن، ورأى أن الرواية منذ ظهورها طغى عليها طابع الترفيه والتسلية من جهةٍ ، وطابع التعليم والتربية من جهةٍ أخرى، مما جعل فرصة تأثرها بالأدب الشعبي كبيرة جدًا[1]، وتتشكل تلك القضية في رأيه في صورتين : الأولى، الصورة البسيطة وتتمثل في مرحلة الإحياء: وهي استلهام التقاليد الأدبية القصصية في التراث من مثل الحكايات والأساطير والخرافات والأخبار والمقامات والسير الشعبية ونحوها، والثانية: وهي الصورة المركبة المعقدة، وهي الإفادة من التراث بوصفه عنصرًا تشكيليًا يفيد في توسيع رؤية المبدع على الصعيدين المضموني والتشكيلي[2].

ويفسر السعافين ذهابه في ذلك من حيث ارتباط فن الرواية ارتباطًا كبيرًا بالأدب الشعبي آنذاك في بداية ظهور الفن ، "ويمكننا أن نفسر ذلك بالأوضاع التعليمية في هذه الفترة، كانت محدودةً جدًا، لا يسمح مستواها بتخريج مثقفين جادين إلاّ النادر، ومن هنا كان لا بدّ لإنصاف المتعلمين أن يجددوا ما يمتعهم ، ويسليهم

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ، ص71.

(2) السعافين: الرواية العربية تبحر من جديد، ص265 .

في هذه الأعمال الروائية الرائدة بصفتها بديلاً للأعمال الروائية الشعبية التي عاشت في وجدانهم مئات السنين"[1].

وهذا يقودنا إلى القول: إنّ طابع الرواية منذ النشأة ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالفن الشعبي، حيث كان مضمونها التسلية والترفيه والترويح عن النفس، وجاء ذلك إنصافاً للمتعلمين، بيد أن هناك سبباً آخر للارتباط الوثيق بينها، هو أن تلك الفترة وثقافة المجتمع لا تسمحان بالتجاوز في حدود الذوق الشعبي، على ما لديه من مختزل تراث شعبي واسع.

لذا فإنّ الروائيين آنذاك لا بدّ أن ينهلوا من التراث؛ لكي يتناسب وثقافة المتلقي التي لا تسمح بالتمحور كثيراً فدار فلك الرواية ضمن التراث الشعبي المختزل في أذهانهم منذ سنوات طويلة.

وفي خضم حديث السعافين عن علاقة الرواية بالتراث الشعبي، فقد أشار إلى تلك العلاقة من حيث نشأة الرواية بالذوق الشعبي، سواء أكان ذلك من حيث تأثرها بالأعمال الشعبية المختزلة في أذهانهم مباشرة أم من حيث تأثرها بالذوق الشعبي الذي لا يمكن تجاهله[2].

ويتضح لنا مما سبق، أن تلك الفترة – النشأة – غنيّة بالذوق أو التراث الشعبي، ولا سيّما ظهور روايات شعبية نُسجت في أذواق الناس وما آمنوا به، وكذلك روايات أخرى نهلت من ذلك المعين التراثي الشعبي، فالروايات الأولى غلب على مضمونها وخصائصها الفنية الذوق الشعبي، أما الأخرى فقد أخذت نصيباً وافراً سواء أكان في المضمون أم من الناحية الفنية.

وأخذ السعافين في درسه عن التراث الشعبي وعلاقته بالفن الروائي التنقيب عن عناصر الرواية، والوقوف على مفاصل محورية تجمع بينها، من حيث التأثر والتأثير سواء أكان من حيث الأحداث والعقدة أم رسم الشخصيات، أم السرد والحوار.

بدأ حديثه عن الأحداث والعقدة بين الأدب الشعبي والأدب الروائي لذا يرى أن

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص71

(2) المصدر نفسه، ص73.

من"يتأمل خصائص الأدب الشعبي يجد اتفاقًا واضحًا بين طبيعة الأحداث في هذا الأدب وبين طبيعة الأحداث في الروايات الرائدة في بلاد الشام، وأبرز ما نلمحه في هذه الروايات اهتمامها بالمتعة والتسلية، وتشويق القارئ وجذب اهتمامه"(1).

أراد الناقد أن يبحث عن النوع الأول من الروايات الرائدة ، ألا وهي الأعمال الروائية الشعبية المباشرة ، وذلك بدليل إحداث المتعة والتسلية والترفيه عن النفس ، وخاصة لما يحدثه ذلك التراث من تشويق للقارئ .

أمّا بالنسبة للأحداث التي أشار إليها في بحثه عن المادة المشتركة بين الروايات والأدب الشعبي، فوجد أنَّ الأحداث في الروايات غايتها ملء فراغ جمهورها بالإمتاع والتسلية، وحدوث التشويق لدى القارئ، وإن لم تصل إلى درجة الدور الذي قام به الأدب الشعبي، إلاّ أن الغاية الوحيدة منها هي التشويق والتسلية والمتعة(2).

ويبيّن السعافين أنّ الروايات في تلك الفترة جعلت التاريخ مسرحًا لأحداثها، "وأمّا الهدف القومي لم يكن أساسًا،كما لم تكن الدوافع التعليمية الايجابيّة تشغل حيّزًا من اهتمامهم، وقد ارتكز عرضهم للتاريخ على إبراز المثالب في كثيرٍ من الأحيان بالانتقاص من قدر الشخصيات العربيّة، والإعلاء من شأن الشخصيات الأجنبية"(3).

إنّ أحداث الروايات آنذاك لم تكن تهتم بالمادة التاريخية نفسها بقدر ما تريد منها إحداث المتعة والتسلية ؛ لطبيعة البيئة العربيّة من حيث ضعف التعليم والاحتلال والفقر وما شابه ذلك ، فذهبت الروايات إلى الانتقاص، وإلى وصف الشعوب العربيّة الضعيفة في ضوء ثقافة شعبية خالصة .

وقد أشار السعافين إلى الروايات المترجمة آنذاك وما لها من تأثير سلبي على البيئة العربية، "فراحوا متأثرين بمطالعاتهم للروايات المترجمة وبطموحهم لحياة اجتماعية تماثل الحياة الغربية ــ يصفون البيئة العربية وصفًا غريبًا عليها ــ يقترب كثيرًا من الحياة الغربية بعاداتها وقيمها ومفاهيمها"(4).

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص73.
(2) المصدر نفسه، ص73-74.
(3) المصدر نفسه، ص 74.
(4) المصدر نفسه، ص74.

وهذا يقودنا إلى الرأي نفسه الذي ذهبنا إليه سابقًا، مـن أن الـروائيين تـأثروا بالروايات الأجنبية وما جاء في مضمونها التاريخي، إلاّ أن سبب ازدرائهـم للأمـة العربية والتقليل من الشخصيات الوطنية هو طبيعة المنطقة وما لها من مؤثر واضح في صوغ الأحداث ومجرياتها ؛ لغاية إحداث المتعة والتشويق للقارئ ؛ بـسبب قلـة طبقة المتعلمين وفهم للتاريخ نفسه .

ويذهب السعافين إلى أن الروائيين "يحاولون أن يقنعوا القرّاء بأهمية الرواية في دعم النظام الاجتماعي بالتربية ، والتهذيب، والوعظ الخلقي، وإذا كانت الحقيقة فـي الطرف الآخر غالبًا، فالروايات – في أغلب الأحيان – أداة متعة ولهـو وتـشويق ، وبديل للآثار الشعبية تحقق لهم وظيفتها التي كانت تقوم بها قبـل ظهـور الروايـة وأثناء ذلك"[(1)].

وهذا يقودنا إلى القول: إنّ الروائيين أنفسهم قد فهموا حقيقة الرواية من خـلال القص الشعبي وغاياته ، فذهبوا إلى خوض مجريات التاريخ وفق معطيات شعبية من لهوٍ وتشويق وتسلية، ولكن ليس بقدر ما فهموا مادة التاريخ وحقيقتها .

ويرى السعافين أن الروايات آنذاك جاءت لغاية تعليمية في ضوء سرد أحـداث تاريخية، والملاحظ على تلك الروايات أنها في مجمل مجريات أحـداثها غراميـة تهدف إلى المتعة والتسلية كذلك؛ لأنهم قد عرفوا أن الفن الروائي غايتـه إحـداث التشويق وإثارة المتلقي وما شابه ذلك .

وكذلك بالنسبة للأحداث التي أشار إليها السعافين بين الأدب الشعبي والروايات ، فهو يرى أن "خضوع أحداثها للمغامرات والغرائب والعجائـب ، بالإضـافة إلـى الصدف التي تقوم بدور كبير في تطور الأحداث وطبيعة وقوعها ، وهذا ما نلاحظه في التراث الشعبي، فالأحداث ـــ على هذا النحو ـــ لا تـستند فـي حـدوثها إلـى مسوغات منطقية، مما يدعها خاضعة لمزاج كل من الكاتب والقارئ معًا"[(2)].

مما يشي بأن الأحداث في كلٍّ من الروايات والتراث الشعبي لا تسير وفق خـط منهجي تبعًا لرؤى منطقية لأسباب واقعية معلّلة، ولو كان ذلك لفُقد عنصر الإثـارة

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ، ص78.

(2) المصدر نفسه، ص85.

والتشويق في هذين الفنيين، فكان لا بدّ من انحراف في الأحداث؛ بغية تحقيق الهدف المنشود منهما .

ونتيجة لتطور الأحداث على الصدف والغرائب والمغامرات كان "لا بدّ لها من التوسل بالحيل التي ينفذها الأشرار من أشخاص عاديين ومن عجائز تقليدية تتوسل بالسحر وغيره من ضروب الحيل والدهاء، وهذا أثرٌ واضحٌ من آثار الأدب الشعبي الذي يتميز بكل هذه الضروب من ألوان التسلية والتشويق"(1).

ولعلّ هذا يأخذنا إلى فن المقامات التي تقوم على الحيلة والكدية، وهذا يتضح جليًا في انخراط الروايات في بؤرة الفن القصصي والشعبي القديم، فاللجوء إلى هذه الأغراض والبؤر المتأزمة يجعلنا نؤمن إيمانًا مُطلقًا أن منطلق الرواية الأساسي هو الفن القصصي الشعبي القديم سواءٌ أكان من حيث التشكيل الفني أم المضمون. كما أشار السعافين إلى ذلك بقوله :"إن تطور الأحداث في الروايات مرتبطٌ بالشعر الذي يأتي الحجة القاطعة والموعظة الحسنة في ختام الموقف الروائي ، وهذا أمرٌ يكثر وجوده في الأدب الشعبي"(2).

ولعلّ هذا يؤيّد ما ذهبنا إليه سابقًا في ارتباط فن الرواية بفن المقامات، فمن المعروف أن المقامات تنتهي بقصة شعرية من نتاج المبدع تكون بمثابة خلاصة للأحداث يُؤخذ منها العِبرة والعظة، كما تكون نقطة ارتكاز تعبِّر عن مضمون الحياة بشيءٍ من لغة الناس المحكية ، وهي في رأيي أمثال شعبية مختزلة لمضمون الأحداث .

أمّا بالنسبة للعقدة في هذه الروايات "فهي تقوم – غالبًا – على علاقة غراميّة بين حبيبين مثاليين،يمثلان الخير المطلق ويتمتعان بأنبل الصفات وأروعها، ولكنْ سعادتهُما لا تكتمل ، وصفاؤها لا يدوم ، فتقف أمامهما العقبات والصعاب المتمثلة في المؤامرات والدسائس والحيل والمكائد، التي يدبرها الأعداء الأشرار، الذين لا تفتر حماستهم في التصدّي لذلك الحب الطاهر"(3).

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ، ص88.

(2) المصدر نفسه، ص94.

(3) المصدر نفسه، ص97.

ويرى السعافين أن الروائيين في هذه الفترة قد تأثروا بالتراث الشعبي ، والرواية الخيالية الغربية، والناظر في طبيعة العقدة ، لا يمايز في التأثر سواء أكان من الأدب الشعبي، أم من الرواية الخيالية الغربية[1].

إن تأثر الروائيين بدا واضحًا في العقدة من الرواية الغربية الخيالية، ولا سيّما أن تلك الرواية اقتصرت على المغامرة البوليسية،ولم تعتمد على تراكم وتراكب الأحداث فيها .

ولعلّ عبد المحسن طه بدر فصّل القول في العقدة، بقوله: "ولكن المتتبع لبناء العقدة في هذه الروايات يدرك أن بواكير هذا الاتجاه التي ظهرت في القرن التاسع عشر،كانت أقرب في بناء عقدتها إلى القصص الشعبي من حيث تراكم الحوادث وتراكبها، واقتصار المغامرة فيها على الوقائع الحربية ، أمّا في القرن العشرين وبعد طغيان حركة الترجمة، فإن عقدة هذه الروايات بدأت تتأثر بعقد الروايات المترجمة فبدأ تراكم الأحداث فيها يخف نسبيًا ، كما بدأ العنصر البوليسي يحل محل البطولات في الحرب والقتال"[2].

ويعلّق السعافين على ملاحظة عبد المحسن بدر بقوله : "فقد تصح هذه الملاحظة حول تراكم الأحداث وتراكبها إلى حدٍّ كبير، غير أنها لا تتفق مع نشأة الرواية في بلاد الشام في طبيعة أحداثها فقد اتصلت نشأة الرواية بالمغامرات البوليسية اتصالاً واضحًا؛ نظرًا لتعرضها لموضوعات اجتماعية عاطفية"[3].

إنّ الفصل بين قضية التأثر من حيث العقدة إلى الأدب القصصي الشعبي أو الرواية الخيالية العربيّة أمرٌ في غاية الصعوبة نظرًا لمزاوجة المبدع بين هذين المصدرين، فأحيانًا نجدُ روايات جاء مصدر عقدتها من الأدب الشعبي، وأخرى جاء من الرواية الخيالية الغربية ، ولاسيّما أن قضية التأثر كانت في عقدين متقاربين ؛ لذلك فالروايات اعتمدت في تركيب عقدتها على المصدرين السابقين ، سواء أكان من حيث تراكم وتراكب الأحداث، أم من حيث قيامها على سلسلة من المغامرات .

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ، ص97.
(2) بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، ص148.
(3) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص97-98.

أمّا العنصر الثاني الذي أشار السعافين إليه من حيث تأثر الروايات بالأدب الشعبي، رسم الشخصيات، فقد بدأ تأثر رسم الشخصيات في الروايات في التراث الشعبي واضحًا لا جدل فيه[1].

وفي هذا الصدد يقول : "والشخصيات تنقسم قسمين رئيسين:شخصيات خيّرة ، نقيّة كل النقاء وشخصيات شريرة شديدة القتام ، وليس هناك فرق كبير بين الشخصيات الرئيسة وبين الشخصيات الثانوية التي تدور في فلكها"[2].

ن الإأمر لا يتجاوز طبيعة الأحداث في رسم الشخصيات ، فالحدث هو في الأغلب الأعم ما يفرض على الروائي كيفية اختيار شخصياته، فالأحداث ــ كما تحدثنا سابقًا تدور في تلك المغامرة ولتشلويق فكان لا بدّ منّ شخصيات تت طور تحت ظل هذه الأحداث .

ولعلّ أثرّ الأدب الشعبي يبدو واضحًا فيً رسم الشخصيات ، ويتضح ذلك الأثر من خلال تبنّي المؤلف لشخصيات شعبية تقوم بحركة الأحداث المقتبسة من موضوعات اجتماعية، فأحيانًا تجده يختار شخصية نبيلة يعوّل عليها حدث ما، وأحيانًا أخرى يختار شخصية شريرةيعوّلّ عليها الحدث نفسه ،ولا يفوتنا القول : إنَّ المبدع أراد من أحداثه وشخصياته أن تؤثر في المتلقي ، فكان لزامًا عليه أن تكون من طبقة محيطه تّحمل همومه وتلقي بذورها في فن مشوِّق يحقق المتعة والتسلية.

لقد تحدث السعافين عن البطولة التي تتمتع بالصفات المثالية المطلقة التي نجدها في الأدب الشعبي ، فصورة البطل في تراثنا الشعبي تطابق المثل الأعلى للبطولة كما يتمناها الشعب،وكذلك الأمر بالنسبة للرو ايات فبطولتها لا بدّ أن تكون مقتبسة من القصص الشعبية والتي تتطابق مع أذواق الشعب ، وتحقق أهدافهم المنشودة، ومن هنا يبرز التشابه بين تلك الروايات والأدب الشعبي[3] .

ويشير إلى عنصر السرد والحوار في هذه الروايات التي تتشابه مع التراث الشعبي، "اعتمدت هذه الروايات الأسلوب الملحمي في السرد شأن الأعمال

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص104.
(2) المصدر نفسه، ص104.
(3) المصدر نفسه، ص116.

القصصية التراثية، وكثير من الأعمال الروائية التقليدية"[1].

فالرواية تعتمد في تقديمها للشخصية على الأسلوب التقريري، الذي يكاد يتشابه في مختلف المواقف، حيث تنعدم الرغبة في التحليل والتفسير، وتبدو رغبة الكاتب في رصف التعبيرات التقليدية التي يحفظها دون وعيٍ باستخدامها في سرد أحداثه[2].

فمن الملاحظ على هذه الروايات أنها جاءت بسردية تقليدية، شأنها شأن الأعمال القصصية التراثية، ومردُّ ذلك لطبيعة الأحداث التي تتوالى دون فاصل زمني، أو تعقيد في البنية العامة للحدث، وانعكس ذلك تلقائيًا على حركة الشخوص التي تسير وفق رؤية الكاتب.

فالسرد في هذه الروايات لم يساعد على إفادة الشخصية في عمقها وفي إنسانيتها وفي حركتها، فهو يقدّمها تقديمًا تقريريًا، ويصفها وصفًا تقليديًا عامًّا، لا يميز ولا يحدّد، ولا يعطي خصوصية، وإنما هو وصفٌ ينطبق على كافة الشخصيّات حسب الفئة التي تنتمي إليها تلك الشخصية، سواءٌ أكانت خيّرة، أم كانت شريرة[3].

والملاحظ على السرد في هذه الروايات أنه "ينقطع فترة قد تطول، سواء أكان ذلك بغية تقديم الموقف أم تقديم الشخصيات، بحيث ننسى الموضوع الأساسي للرواية"[4].

ولا غرابة في ذلك الانقطاع في السرد؛ لأنه جاء خدمة للشخصية، أو الموقف المقدَّم، ولا يفوتنا أن المبدع حشد همه في تكثيف الأحداث؛ بغية معالجة الموضوع المطروح دون مراعاة منه في حيثيات فنية السرد.

وكذلك الأمر بالنسبة للحوار فهو مرتبطٌ أساسًا بالسرد، وجاء مرتبطًا بالمبدع نفسه من حيث خدمة توظيف الأحداث، وأدى ذلك إلى ندرة الحوار وجاءت وظيفته محصورة في تقديم وجهات نظر المبدع من خلال حصره بالشخصية المقدّمة. "وقد

(1) السعافين: نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين، ص37.
(2) بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، ص117.
(3) السعافين: تطور الرواية العربية في بلاد الشام، ص119.
(4) المصدر نفسه، ص120.

أدى السرد التقريري إلى ندرة الحوار وظهر الحوار مع هذه الندرة خفيفاً، لا يفيد في تعميق الشخصية أو تحليلها أو الكشف عنها، ولا يساعد في تطوير الحدث أو تفسيره، فهو غير مطابق للواقع في الأغلب الأعم"[1].

إنّ السبب الكامن وراء ندرة الحوار والسطحية التي جاء عليها هو عدم وعي المبدع بذلك من حيث إنّه تقنية فنية ضرورية، فقد سخّره لتوظيف الأحداث وتقديم الشخصيات بناءً على آرائه وكذلك تأثّره بالأدب الشعبي، فالأغلب على الحوار في هذه الروايات هو حوار المقامات من حيث المصطلحات المستخدمة من مثل: حدثني فلان، أنبأني فلان، وهكذا دواليك.

يبدو أن أثر التراث الشعبي في الرواية العربيّة واضحٌ سواء أكان ذلك التأثّر من الأدب الشعبي نفسه، أم من الرواية الخيالية الغربية، وبدا ذلك من خلال تقنيات الرواية الحديثة من حوار، وسرد، وأحداث، وعقد، فكلّ ذلك جاء من غير ضرورة فنيّة كما هو الآن في الرواية الحديثة.

3.1.2 التطور في الرواية العربيّة.

تظهر قضية المرجعية عند لسعافين من خلال حديثه عن أصول الفن الروائي وبداياته، فقد تحدث عن البدايات الأولى مستعرضًا في حديثه التطور الذي طرأ عليها.

لقد تصدّى لدراسة الرواية في بلاد الشام منذ نشأتها، ووضع العديد من الكتب المؤلّفة، والأبحاث المنشورة لمناقشة النشأة وما طرأ عليها من تطور.

أمّا عن الرواية في الأردن، "فلا تكاد الرواية في الأردن تتميز بخصوصية في الذوق أو في الاتجاه من غيرها في الأقطار العربيّة الأخرى، فهي جزءٌ من مسيرة الرواية العربيّة الحديثة تخضع لما تخضع له هذه الرواية من مؤثرات، وتتأثّر مما تتأثّر من تيارات واتجاهات"[2].

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص122.

(2) السعافين: الرواية في الأردن، ط1، لجنة كتابة تاريخ الأردن، عمّان، 1995م، ص11.

وأشار السعافين إلى أن البدايات في الأردن لا تحمل ملامح الرواية الاصطلاحية إلاّ بقدرٍ كبير من التجوّز خاصة أنها نشأت في أعقاب ظهورها في بعض الأقطار العربيّة، ولا سيّما مصر والعراق وأقطار الشام الأخرى [(1)].

وفي هذا الصدد نجده يقول : "إذا كنّا نتحدث عن بدايات روائية أردنية فإننا لا نعني أنّ هذهّ البدايات تشكّل اللّبنة التي بنى عليها روائيون أردنيون في فترات لاحقة لأن الروائيين الأردنيين منفتحون على النتاج الروائي العربي ، وعلى النتاج الروائي العالمي أيضًا "[(2)]، فالرواية الأردنية منذ النشأة لا تتميز بخصوصية تامة عن باقي الأقطار العربيّة، ولاسيّما أن الروائيين اطلعوا على ذلك النتاج ، ومن نافلة القول إن تلك البدايات لا تشكل الهيكلة الأساسية ، أو الأصول المرجعية للرواية الأردنية بعد القرن التاسع عشر .

ومثّل على ذلك التيار بروايات عيسى الناعوري ، بيت وراء الحدود ، ومارس يحرق معداته، وجراح جديدة، وليلة في القطار، وكذلك أعمال محمد سعيد الجنيدي، في شمس الغروب والأشقياء، والدوار الثاني ومذكرات تلميذة مراهقة، وغيرها .

إن الاتجاهين اللذين يشكلان البدايات الأولى للفن الروائي جاءا في محور التقليدية والبساطة من حيث الطرح ، ودون وعيٍ تام بالفنية التي تميّز العمل الروائي، يتضح لنا ذلك من خلال المضامين المطروحة ، وكذلك العناصر الفنية المهمّشة في تلك الروايات ، وربما يكون السبب أن ذلك العصر المتضمن هيكلة تلك الروايات وأشكالها المختلفة، وما يطرحه من مضامين تتوافق ومتطلباته التاريخية .

أمّا المرحلة التي تعدّ تالية لمرحلة البدايات ، وهي المرحلة المتأثّرة بالرؤية الواقعية، وقد تعددت ملامح هذه الرؤية ، وتراوح تشكيلها بين التسجيلية إلى الصورة النقدية والاجتماعية[(3)].

إن تلك المرحلة تعدّ أكثر نموًا وتطورًا مَن سابقتها، إذ لجأت إلى النقد والتمحيص للأحداث الواقعية والاجتماعية ، فاستوعبت تلك الروايات إلى حدٍّ ما

---

(1) السعافين: الرواية في الأردن، ص11.

(2) المصدر نفسه، ص11.

(3) المصدر نفسه، ص19.

موضوعات تتجاوز الواقع المهمّش كما حاول الروائيون اللجوء إلى التقنيات الفنية لتحقيق ذلك الواقع .

كما تحدَّث السعافين عن الفنون القصصية التي ظهرت في الأقطار العربيّة في فترات سابقة وممهدة لظهور الأعمال الروائية بالمعنى الاصطلاحي المعروف ، وكانت بمثابة نقطة انطلاق ومرجعية أولى لظهور الفن الروائي .

وعرض إلى محاولات كلٍّ من : تيسير ظبيان في "أين حماة الفضيلة "، وشكري شعشاعة في "ذكرياتي" هما إلاّ تسجّيلات أوليّة لفن قصصي شعبي ، ولكن لا نعوّل في رسم البدايات الأولى للرواية الأردنية .

ويرى السعافين أن البدايات الحقيقية للرواية الأردنية لا تواكب الاتجاهات الرئيسة للرواية العربيّة في الأقطار العربيّة الأخرى[1]، وأُرْجِعُ السبب في ذلك إلى تأخر الروائيين الأردنيين في الاطلاع على الرواية العربيّة في الأقطار الأخرى ؛ لِما تتميز به من تطلعات تواكب أذواق الشعب آنذاك .

وحصر السعافين تلك البدايات في اتجاهين متداخلين هما:[2].

1. تيار نشأة الرواية العربيّة أو التيار المتأثّر بالذوق الشعبي .
2. التيار المتأثّر بالرؤية الرومانسية .

أمّا التيار الأول فغلبت على الروايات فيه العناصر التقليدية، ولّم تتخلَّ عن الخصائص القصصية الموروثة من التراث الشعبي ، ويمثّل لذلك برواية "فتاة من فلسطين" لعبد الحليم عباس ، وروايات حسني فريز ، ومنها: "مغامرات تائبة"، و "حب من الفيحاء"، و "زهر الزّيزفون"، و "جنة الحب".

أمّا التيار الثاني المتأثّر بالرؤية الرومانسية، فقد انصبّت الروايات فيه على معالجة التجارب الذاتية والعاطفية ، وإنْ خرج لمعالجة الواقع وتصوراته والظروف الاجتماعية إلاّ أنه اصطبغ بالصبغة الذاتية والتي تبدو عليه السذاجة والبساطة في الطرح من الناحية الفنية[3].

---

(1) السعافين: الرواية في الأردن ، ص19.
(2) المصدر نفسه، ص19.
(3) المصدر نفسه، ص33.

أمّا التيار العام للتطور الروائي فقد اتجه نحو التجريب، والذي شاع عند الغربيين فيتجلىفي نظريات علم النفس وتطبيقاته المختلفة ، وجاء هذا التيار مغايرًا لسابقه الذي اتجه نحو العقل والواقع والظروف الفكرية والاجتماعية للأديب ، فجاء تيار التجريب ناصرًا لظروف الأديب النفسية وتصويره عالم اللاوعي الذي يعيشه زمن الكتابة .

ويشير السعافين إلى ذلك بقوله إن "التجريب من المصطلحات الحديثة التي أصبحت تدور على الألسنة أواخر القرن الماضي في الغرب وتعززت في هذا القرن، ولاسيّما في الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية ، وإنْ كان هذا المصطلح قد اتضحت صوره في الغرب سواء أكان ذلك من خلال التنظير ، أم من خلال تطبيقاته الإبداعية، فإنه لا يزال يعاني في دراستنا النقدية التطبيقية، وفي فنوننا وتقنياتها من غير قليلٍ من الفوضى"[1].

ويكمن السبب في فوضى المصطلح التي أشار إليها، في اختلاف ثقافة نقادنا وفهمهم للمصطلح عن طريق الترجمة ، ولا سيّما فضولهم باتجاه الحداثة ومتطلباتها ومسايرة الخط الزمني للتطور الروائي .

وقد ارتبط التجريب في بدايته مع الكشوفات العلمية التي أحدثت انقلابًا معرفيًا خطيرًا في الحياة الإنسانية من مثل كشوفات فرويد في ميدان علم النفس التحليلي ولا سيّما اكتشاف عالم اللاوعي ، وكان لا بدّ أن يتجلى في موقف الإنسان من المسلّمات التي بدأت تهتز، مع تطور النظرة إلى مفاهيم "الوعي"، و"المعرفة"، و"الذات"، و"الواقع"، و"الموضوعي"، وغيرها[2].

ونرى السعافين يحدد خط سير التجريب "في أفق مفتوح يحدّده عاملان رئيسيّان هما: شعور الأديب بالإحباط في عالمٍ غير مفهوم ، وأمام مجتمع ينقطع الاتصال معه، فيستحيل عليه فهمه أو يكاد، وأمام حياة معقدة مركبة في حاجة إلى تحليل عناصرها من أجل فهمها ، وهو ما يمكن أن يختزل في عدم الوثوقية تجاه البعد

---

(1) السعافين: الرواية في الأردن ، ص125.

(2) المصدر نفسه، ص125-126.

المعرفي"[1] .

ويمكن القول: إن التجريب قد غزا الرواية في شكلها ومضمونها ، وهذا ما سندرسه في مقاربات السعافين النقدية في الجانب التطبيقي للروايات التي اتجهت للتجريب في شكلها وأخرى في مضمونها، وأخرى راوحت بين الشكل والمضمون.

ورغم سير الرواية بخط التجريب والإفادة من معطيات الحداثة غير أنه ربط تلك الحركة بالأشكال التراثية التي أشرنا إليها سابقًا في قضية الشكل ، من حيث إن التراث حصيلة متجددة وليس قديمة ، وهي تنمو في اللحظة الحاضرة، "ولعلنا في حاجة الآن إلى استشراف طبيعة الشكل في الرواية العربية على ضوء حركة التجريب النشطة التي تثير جدلاً واسعًا، من محاولة البحث عمّا يسمّى بالشكل العربي الأصيل، أو السعي إلى الإفادة من منجزات العلوم الحديثة والتقنيات الغربية الحديثة في الرواية وغيرها"[2] .

ولهذا يرى السعافين أن استلهام الأشكال التراثية صورة من صور التجريب ، إلا أنه يقيّدها ضمن شروط، "فإن النظر إلى هذه المحاولات لا يعدو التجريب باتجاه إبداع عالم روائي يفيد مما تتيحه هذه الأشكال من حريّة على ألاّ تحول دون أن يعاين عالمه المبتدع من موقفه ووجهة نظره، وأن يستعين على ذلك بكل خبرته الإبداعية وأدواته المعرفية، دون حدود وقيود، بين العصور والأمكنة والثقافات ، والتقنيات، فيغدو ما يسمّى باستلهام الأشكال التراثية الأصيلة صورة من صور التجريب، لا محاولة من محاولات الحياء أو التثبيت"[3].

وتارة أخرى يؤكد أن الشيء نفسه في محاولات التجريب باتجاه الإفادة من المنجزات التقنية الحديثة في الرواية الغربية، لكنه يدعو إلى النظر في هذه المحاولات الغربية بحذر شديد ؛ لأن تلك المنجزات الغربية ليست عناصر شكلية ، أو خارجية، وإنما هي ملمح من ملامح التطورات الحضارية الغربية سياسيًا واقتصاديًا

---

(1) السعافين: الرواية في الأردن، ص126.

(2) السعافين: قضية الشكل في الرواية العربية، ص104.

(3) المصدر نفسه، ص 104.

واجتماعيًا تعكس حركة الفكر والفلسفة في الغرب[1].

وكأن السعافين أراد أن يثبت الهوية العربيّة في تحديد الفن الروائي، وخاصة عندما أشار إلى أنه ليس هناك شكلٌ ناجزٌ، بينما هو انعكاس للتطورات الحضارية في جميع مجالاته المختلفة، ويؤكد قوله السابق اتِّباع النقاد والقرّاء والمبدعين السياقات الخارجية دون فهم أو رؤية مما يقودنا إلى ضياع الهوية العربيّة في فهم الحداثة ومتطلباتها .

ويشير إلى مرحلة تالية للرواية الأردنية عقب اتجاهها نحو التجريب ، حيث حاولت أن تفيد من اتجاهات التيار الوجودي في الأدب الغربي ولم تخلُ الروايات التي صدرت عن رؤية واقعية أو رؤية تجريبية من تأثير هذا التيار بصورة متفاوتة[2].

ويبيّن أن الوجودية تمثّل استجابات أدبية وفلسفية لتجربة التفاهة ، والعبث التي سعت إلى أن تكشف المعنى في هذه التجربة ، وبهذا فإن مذهب الوجودية هو الذي مهّد لظهور هذه المعاني التي تصبّ في تيار عام يتمثل في انعدام المعنى ، أو القيمة للحياة[3]، ولعلّ هذا ما نلمحه في رواياتنا العربيّة في القرن العشرين وما بعده .

إنّ الرواية العربيّة في الأردن لم تكن بمنأى ومَعْزِل عن الحركات ، والمذاهب الغربية والعربيّة في الوطن العربي ،وإنما كانت جزءًا من ذلك الكل كما كانت عرضة للتطور، والتغير؛ تبعًا للظروف والمعطيات الحضارية.

استطاع السعافين و باقتدار أن يتتبع التطور للفن الروائي في الأردن وجسّد ذلك في كتابه: (الرواية في الأردن) فقد عالج الفن الروائي منذ البدايات والأصول التراثية التي يعود إليها ، ثم سار على خط متواصل لذات الفن المتجدد والذي لا يقف ولا يتشكل بحدود ثابتة سواء أكان في الشكل أم في المضمون .

كذلك استطاع أن يربط قضية التطور والتغير الذي وصل إليه الفن الروائي في الأردن، والذي يعدّ جزءًا من خارطة الوطن العربي بقضية البدايات، وأرجع حركة

---

(1) السعافين: قضية الشكل في الرواية العربية ، ص 104ـ 105 .

(2) السعافين: الرواية في الأردن، ص259.

(3) المصدر نفسه، ص259.

التجريب وغيرها إلى الأصول الأولى سعيًا منه إلى إثبات الهوية العربيّة، والحفاظ على الظروف الاجتماعية والسياسية وغيرها .

4.1.2 التأصيل في الرواية

يعدّ فن الرواية من أبرز الفنون النثرية، التي وقف عليها السعافين وقفة متأنية، مستقصيًا علاقتها بفنون أخرى سبقتها، وتبرز قضية التأصيل النقدي في كتابه الأول الذي وضعه بعنوان (تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام)، حيث أفرد مبحثًا بعنوان "الرواية بين المقالة والمقامة "، ومبحثًا آخر بعنوان "الرواية بين المقامة والقصة "وفيهما يتساءل عن موقع الرواية من الفنون النثرية الأخرى .

وكما ذكرت سابقًا أنه في مبحثه الأول يؤكد أن كتابي "مجمع البحرين" للشيخ ناصيف اليازجي و" الساق على الساق في ما هو الفارياق " لأحمد فارس الشدياق، أبرز عملين أدبيين يتصلان بالبدايات الأولى للرواية العربية في بلاد الشام[(1)].

ونلحظ أن السعافين في حكمه السابق يخرج عن دائرة العموميات، ويفصّل القول فيما ذهب إليه من محاولة للوقوف على التأصيل الحقيقي لنشأة فن الرواية، حيث يقول: "وإذا كان اليازجي قد اتخذ في مقامات "مجمع البحرين" شكل المقامة القديمة وبالغ في عنايته بالغريب والسجع، فإن معاصرة الشدياق قد سار بالمقامة إلى مدى أرحب وأوثق صلة بالفن القصصي والروائي..."[(2)].

وفي موطن آخر يقول : "وقد كان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق " صورة متأثرة بالمقامة في الأدب العربي القديم، ولإفادته من الثقافة الغربية، فهو يتأثر بالهمذاني والحريري وغيرهما في بناء المقامة، ولكنه لا يلتزم شكل المقامة التزامًا تامًا، فقد اختار الشدياق في مؤلفة شكلاً روائيًا يجمع في جزئياته بين المقامة والمقالة وبخاصة المقالة القصصية..."[(3)].

إنّ فكرة تأصيل الرواية في فكر السعافين النقدي تنطلق من رؤيته للشكل

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص29.

(2) المصدر نفسه، ص35.

(3) المصدر نفسه، ص35-36.

الروائي، فلاحظ أن الكتابين أقرب إلى الشكل الروائي المعهود، ويشير إلى تـداخل المقامة والمقالة والمقالة القصصية في الشكل الروائي .

ولهذا نراه يذهب إلى حقيقة مفادها أن "الشدياق كان يستطيع أن يكتب الروايـة بطريقة قريبة من الرواية الحديثة بشروطها النقدية المتعارف عليها، فيكـون بـذلك البداية الموفقة لهذا اللون في أدبنا"(1).

نلحظ أن السعافين يحاول تأصيل فن الرواية من خلال الفنون النثرية السابقة من مثل: المقامة، والمقالة، والمقالة القصصية، على الرغم من غياب المصطلح الفنـي لتلك الفنون، حيث توافرت فيها بعض الشروط وخلت من شروط أخرى .

أمّا المبحث الثاني الذي خصصه لبحث علاقة الرواية بالفنون النثرية الـسابقة، كان بعنوان (الرواية بين المقالة والقصة)، فيقول: "وتبعًا لهذه الحقيقة فقـد تُقتـصر الرواية إلى حد غير مألوف حتى تقترب في حجمها من القصة القصيرة، وقد تنعدم حيوية شخصياتها، وتتسطح أحداثها وتتحل وتفقد حركتها، حتى تغدو مجرد أفكـار مرتبة ترتيبًا منطقيًا يطغي عليها طابع المقالة"(2).

ويشير السعافين إلى العلاقة التي تجمع بين الرواية والمقالة، من حيث الهـدف التعليمي والإرشادي المباشر الذي يذهب إليه الكاتب، يقول : "ومهما تكن الأسـباب التي دعت إلى وجود دعوات إصلاحية في الأعمال القصـصية والروائيـة، فـإن الروائيين قد لجأوا في تحقيق غايتهم إلى التعبير المباشر، الذي يصل إلـى أذهـان القرّاء بوضوح كبير، ولمّا كانت المقالة هي الشكل الأدبي المناسب لهذه الغاية، فإن ثمة صلة قوية ستظهر بين الرواية في أواخر القرن التاسع عـشر وبـين المقالـة، وتنطبق هذه الصلة على المقامة أيضًا، كما لاحظنا في "الساق على الساق""(3).

فهو يقرر أن الهدف من المقالة والرواية عند الكتّابّ هدفٌ مشْتركٌ يجمع بـين الفنين، هدف الإصلاح والتوجيه والإرشاد في ظل ظروف الحضارة العربية التـي خالطت الحضارة الغربية، ولا سيّما أنّ المصطلح النقدي لتلك الفنون لم يكن علـى

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص40.
(2) المصدر نفسه، ص49.
(3) المصدر نفسه، ص52-53.

نضج عند الكتّاب، فبدا الاختلاط بينهما واضحًا .

كما نراه يدرس الروايات في تلك الفترة في القرن التاسع عشر من مثل رواية "زنوبيا" للبستاني، ورواية "أنيسة " للنعمان القساطلي، فيجدها تتقاطع مع فني المقامة والمقالة من حيث سرد الأحداث التاريخية، ومعالجة القضايا الاجتماعية في مقالات منفصلة، فيقول: "إن صورة المقالة واضحة جدًا في الإنتاج الروائي في هذه الفترة، فمن السهل على كاتب ما، أن يحشر مقالاته المستقلة في إحدى رواياته، دون أن يؤثر ذلك على طبيعة الرواية، وذلك لحقيقة الصلة بين أهداف كل من الرواية والمقالة في الفترة المشار إليها، وأهم هذه الأهداف تقديم معلومات بصورة منطقية مباشرة تنسجم مع غاية الكاتب في التعليم والتثقيف، والإصلاح الاجتماعي وغير ذلك"[1].

ومن جانب آخر يذهب السعافين لتوضيح العلاقة بين الرواية والقصة، حيث يقول: "وبوسعنا أن نلاحظ صلة واضحة بين الرواية وبين القصة في هذه الفترة، فقد درج كتّاب القصة على كتابتها بشروط الرواية، واحتفظت لنفسها من خصائص القصة بخاصية شكلية تتمثل في قصرها النسبي، حتى بدت أشبه ما تكون برواية ملخصة"[2].

وفيما يتعلق بالقصة القصيرة، يقول السعافين : "ولعلّ من يتأمّل القصة القصيرة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل هذا القرن، يلحظ شبهًا واضحًا بينها وبين الرواية، فقد خلط الكتّاب بين الأشكال النثرية المختلفة من مقالة وبحث وقصة ورواية، فثمة رواية هي أقرب ما تكون إلى القصة، وربما تجمع بين الرواية والقصة في كثير من خصائصها، وثمة قصة قصيرة لا تلتزم بخصائص القصة الرئيسية بل تشترك مع الرواية في كثير من خصائصها حين تبدو وكأنها رواية مختصرة "[3].

وبناءً عليه يمكن القول : إن السعافين يشير إلى فنون نثرية مجاورة للفن

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص56.

(2) المصدر نفسه، ص56.

(3) المصدر نفسه، ص61.

الروائي، فكانت ممهّدة للنّص الروائي بالمعنى الفضفاض، فحاول الوقوف على نشأة الرواية الغربية وعلاقتها بالأ شكال القصصية الموروثة من مثل الملحمة والرومانس والفنون الشعبية السردية وغيرها، مثلما وقف على نشأة الرواية العربية وتطورها، وعلاقتها بالأشكال السردية العربية القديمة .

بيد أن السؤال الرئيسي كما ذكرت سابقًا عنًد السعافين بخصوص الفن الروائي يكمن في الشكل وعلاقته بالفنون النثرية السابقة في ظل الظروف الحضارية المحيطة، وربما يعود السبب في ذلك إلى وقوفه الحقيقي لتأصيل هذا الفن بين الفنون النثرية الأخرى .

ويشير إلى قضية مهمة في حديثه عن التأصيل الحقيقي للفن الروائي، فينتقد تلك الدراسات التي تقطع العلاقة بين الفن الروائي بالتراث وتربطه أساسًا بالمرجعية الأوروبية، حيث يقول : "فكيف يجوز لنا أن نتحدث عن شكل غربي وأمامنا تراث قصصي قديم له صوره المتعددة؟ وإذا كانت ظروف النهضة الأوروبية قد عجلت بالشكل الحديث لظروف موضوعية معروفة ؟ فإن ظروفًا أخرى، وإن لم تكن مماثلة تمامًا قد مهّدت لظهور أشكال سردية في التراث العربي من مثل قصص الحيلة والمقامات والشطّار والصعاليك وسواها، ... فليس مما يجوز أن نتصوّر أننا يمكن أن نتبنّى شكلاً قصصيًا معينًا، ما دام هنا تراث مستمر يتجذّر في وجدان الروائي والمتلقي معًا"(1).

فالسعافين يحاول إقرار أن الفن الروائي ليس فنًا تحدّر من الغرب، ونشأ في ظروف حضارية غربية، ولهذا يؤكد أن "لهذه الكتابات أثرًا مباشرًا في نشوء فن الرواية في العصر الحديث، فإنها لم تكن يومًا غائبة عن كتّاب الرواية بل كانت وما تزال جزءًا مَن تكوينهم الا ثقافي، فليس شرطًا أن يعي المبدع منطلقه الأساسي والمؤثرات في تكوينه فهي قد تكون أشد حضورًا منً مجرد وعيه بها ... وهذه الأشكال السردية وإن أهملها الدارسون ظلّت جزءًا أساسيًا يلهم المبدع والقارئ على حد سواء"(2).

---

(1) السعافين: تحولات السرد "دراسات في الرواية العربية"، ص18-19.

(2) المصدر نفسه، ص19-20.

وكأنه يقرّر أنّ التراث بأشكاله المتعددة حصيلة ثقافية اكتسبها المبدع والقارئ على مرّ العصور، ولا بدّ أن يكون إبداعه الحديث منحدرًا من تلك الحصيلة سواء أكان على وعي بها أم لم يكن، فهي جزء أساسي في تكوينه الثقافي

وتظهر الموضوعية والقراءة الواعية لدى السعافين في تأصيله للفن الروائي، بأنه لم يتحيز إلى التراث وإحيائه من جديد أو التعصب له بأيّ شكل من الأشكال، وإنما نراه يدعو إلى التنقيب وقراءة التراث قراءة واعية فاحصة .

لذا يقول: "إن الاتجاه نحو الأشكال التراثية بصورة واعية لا يجوز أن يعدّ بحثًا من شكل أصيل له ملامحه وعناصره وخصائصه الثابتة، فإذا كان التراث ليس لحظة مستقلة ناجزة في فترة محددة في التاريخ، وإنما هو حصيلة تتجدد باستمرار حتى اللحظة الحاضرة .،.فيغدو ما يسمى باستلها م الأشكال التراثية صورة من صور التجريب، لا محاولة من محاولات الإحياء أو التثبيت"[(1)].

ونستخلص من نصّه السّابق أنه ينظر إلى شكل الرواية العربية الحديثة، بمنظار الناقد الموضوعي، ويعدّ المبدع في لجوئه إلى التراث من باب الحصيلة الثقافية التي تكونت في فكره ومنطقه، ولا يعدّ من باب الإحياء أو التعصّب، أو التثبيت لذلك التراث. إنه بذلك ينوّه إلى أن شكل الرواية العربية تشكّل من خلال تلك الحصيلة التراثية، إلاّ أنه لا ينغلق على الانفتاح على تجارب أخرى مواكبة للتطور الحضاري.

ومن القضايا التي أشار إليها من خلال تأصيله للفن الروائي، قضية الحرية التي يمتلكها المبدع تجاه تجربته الروائية الحديثة، "فللمبدع حقه في أن يعيش حياته ويتفاعل مع واقعه ويشهد على عصره، ومع حريته الكاملة في أن يعيد تشكيل التراث أو يجرب من خلال تقنيات حديثة مناسبة أو يمزج بينهما، أو يبتدع شكلاً جديدًا لا يفيد من هذا وذاك..."[(2)].

ونجد السعافين يربط بين الحرية والإبداع، ليؤكد أن التأصيل الحقيقي لا يتأتى

---

(1) السعافين: تحولات السرد "دراسات في الرواية العربية"، ص20-21. وانظر: السعافين: الرواية العربية تبحر من جديد، ص26.

(2) السعافين: تحولات السرد "دراسات في الرواية العربية"، ص23.

بعيدًا عَن الحرية، والإبداع الذي يمتلكه المبدع، فيقول: "فــإن النظــر إلــى هــذه المحاولات لا يعدو التجريب باتجاه إبداع عالم روائي يفيد مما تنتجه هذه الأشــكال من حرية على ألا تحول دون أن يعاين عالمه المبتدع من موقفه وموقعه ووجهــة نظرة، وأن يستعين على ذلك بخبرته الإبداعية وأدواته المعرفية، دون حدود وقيود، بين العصور والأمكنة والثقافات والخبرات والتقنيات..."[1].

إنّ العلاقة بين التأصيل والحرية علاقة قويّة يحددها المبدع نفســه، فالــسعافين يقرر للمبدع الحرية الكاملة في التصرف اتجاه هذه الأشكال التراثية، إلاّ أنه يجب أن يربط ذلك بالإبداع الذي يمتلكه والموقف الحضاري ، وفي التحصيل لا بدّ أن يقــف على مَصافّ التأصيل تبعًا لما يمتلكه من أدوات وخبرة .

وتعدّ قضّية المثاقفة في رأي السعافين من أبرز التحولات التي شهدتها الروايــة العربية في مجال التأصيل "وإذا كان لعبة التوازن بين المثاقفة والواقع أساسية فــي حياة الرواية يجب المحافظ ة عليها، فإنّ الإخلال بقواعد هذه اللعبة الأساسية سيكشف الخلل الذي يصيب الرواية العربية في مقتل حين تنساق وراء لعبة الــشكل دون أنْ يكون لهذه اللعبة مساس بالعناصر الأساسية المشكّلة لهّوية الجنس الأدبي : الذّات في تفاعلها مع الواقع والحياة والمجتمع واللغة"[2] .

ويبدو مفهوم الأصالة لديه مرتبطًا بمفهوم المعاصرة، حيث يقول : "إذ إن الرواية العربية لا تبحث عن صيغة معينة متشكلة في الماضي لتعود إليها، وإنما تحاول أن تحقق ذاتها فيعمل بتعدد المبدعين، وبيئاتهم، وتياراتهم الفنيــة والفكريــة، وبتعــدد مراجعهم بامتدادها في التراث ا لقديم وفي صورها الحديثة، فالرواية العربية الحديثة في سعيها، إلى الإفادة من تنويعات شكلية تراثية من مثل الــسير الــشعبية وكتــب الأنساب والطبقات والتراجم، وكتب الرحلات والمقامات وأعمال المتصوفة، وكتب الأدب والتاريخ والتراث الشعبي من مثل حكايات ألف ليلة وليلة وغير ها، فينبغي ألا تعد عودة إلى الماضي بحثًا عن شكل عربي أصيل، أو عودة إلى أشــكال منجــزة

---

(1) السعافين: تحولات السرد "دراسات في الرواية العربية"، ص20.

(2) السعافين: الرواية العربية تبحر من جديد، ص21ـــ13 .

مثلما ينبغي ألا تعد صورة وحيدة مقترحة لشكل الرواية"[1].

فهو في نصّه السابق يؤكد أن الفن الروائي فن متطور يواكب معالم الحـضارة، فعودته إلى التراث تدلّ علّى أصالته حاملة الهوية العربية، لكن ينبغي أن لا تقتصر على ذلك وحده، أو تعدّه الشكل الوحيد للرواية، وإنما عليها أن تتطلـع إلـى آفـاق أخرى تحمل في طياتها مفهوم المعاصرة إلى جانب ما تحمله من أصالة تراثية.

ونخلص إلى القول: إنَّ السعافين حاول برؤيته النقديـة الموضـوعية أن يتتبـع الأصول والمرجعيّة التي تعود إليها الرواية في تشكيلها المستمر، ويثبت لنا أن الفن الروائي انحدر من نصوص تراثية عريقة، وفنون نثرية سابقة النشأة، فتعـدّ تلـك النصوص والفنون المهاد الحقيقي لنشأة الرواية العربية بالمفهوم الفضفاض، إلاّ أنه رغم تلك الأًصوًل، والمرجعيات التي تـ نحدر منها الرواية لا تعدّ التشكيل النهائي لفن الرواية، وإنما تنفتح على محاولات، وتقنيات أخرى يحـددها المبـدع والمرحلـة الحضارية؛ لما تمتاز بها من معالم وخصوصية تجعلها تخوض ما تشاء من تجارب.

2.2 المنحى التطبيقي

لقّد ظلّالجانب التطبيقي ملازمًا لّلسعافين فيما ذهبّ إليه في الجانب النظري، إلاّ أنّه جاءفي الأغلب أعمَّ وأكثرَمن نظيره النظري؛ ولعلّ السبب أنّه أراد أن يدرس القدر الأكبر من الروايات في الوطن العربي، وبالأحرى فإ ن التطبيق أقرب للـنفس من التنظير، فذهب إلى إثبات الشكل وتتبع خيوطه من خلال عدد من الروايات التي ظهرت إبان النشأة، ففي كتابه "تطور الرواية العربيّة الحديثةفـي بـلاد الـشام "، خصص المبحث الأول للحديث عن "الرواية بين المقالة والمقامة"، وهو بذلك: "يعـدّ كتابي "مجمع البحرين" للشيخ ناصيف اليازجي و الّساق علـى الـساق فيـ مـا هـو الفارياقلأحمد فارس الشدياق أبرز عملين أدبيين يتصلان بالبدايات الأولى للروايـة العربيّةفي بلاد الشام "[2]فربط بين هذين الكتابين ، وبين البدايات للرواية العربيّة في بلاد الشام بالشكل الروائي،ولّعلّ ما يصل بين هذين الكتابين وبين الشكل الروائي

---

(1) السعافين: قضية الشكل في الرواية العربية، ص102.

(2) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص29.

هو الارتباط الواضح بين أجزاء الكتاب وإن بدا ذلك الارتباط ارتباطًا خارجيًّا غير مشفوع بعلاقة داخلية قوية"[1].

ذهبوإلى ما يثبت ذلك الارتباط بين الشكل الروائي والمقامة أن المؤلف في مقاماته استخدم شخصيات بعينها، تتكرر في مقاماته الستين كافّة، فالروائي هو سهيل بن عباد، وأما بطلها فهو ميمون بن خزام[2].

إن السبب الذي دفع السعافيندراسة المقامة هو إثبات شكل الرواية، وتتبع تطورها، حينما أقرّ أن الرواية لا بدّ لها من أصول وجذور عربية، فأثبت حقيقة ذلك من خلال سرد الأحداث والشخصيات في هذين الكتابين اللذين يدّمان على روح عربية خالصة النشأة .

ومن خلال تتبعه لأسلوب اليازجي في مقاماته وجد أن الشخصيات هي نفسها تتكرر من قطر إلى آخر، وإن كان الموضوع وطريقة المعالجة مختلفة إلى حدٍّ ما، وقد أدرك اليازجي أن هذا الأسلوب مناسب لتقبل المعلومات بشوق وشغف[3].

إن الموضوع المعالج في كتاب "مجمع البحرين" لليازجي وإن اختلف عن الرواية إلاّ أن الرابط بينهما واضح من حيث النشأة وتتبعه الشكل، فأخذ اليازجي طرح الموضوعات الاجتماعية المسلوبة من الشعب وسردها بأسلوب مقامي شيّق التناول، وكذلك بالنسبةللأشخاص المعوّل عليهم سرد تلك الأحداث ، فإنها قريبة جدًا من الطرح الروائي في البدايات الأولى .

إلاّ أن كتاب "الساق على الساق" للشدياق قد اتضحت معالمه وارتباطه بالشكل الروائي أكثر من كتاب اليازجي من خلال الأسلوب القصصي والشعبي الذي تناوله المؤلف في كتابه، وقد كان كتاب "الساق على الساق" صورة لتأثره بالمقامة في الأدب العربي القديم، ولإفادته من الثقافة الغربية، فهو يتأثر بالهمذاني والحريري وغيرهما في بناء المقامة، ولكنّه لا يلتزم شكل المقامة التزامًا تامًا، فقد اختار في مؤلفه شكلاً روائيًا يجمع في جزئياته بين المقامة والمقالة وبخاصة المقالة

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص29.

(2) المصدر نفسه، ص31

(3) المصدر نفسه، ص31.

القصصية"(1).

ويذهب الباحث مع السعافين فيما ذهب إليه من حيث بروز وجه الشبه أكثر في المؤلَّف الأخير الشكل الروائي، وخاصّة أن الهدف منه تعليمي بأسلوب ممتع للمتلقي، وكذلك الإفادة من القص الشعبي الذي بدا واضحًا في ثنايا ذلك المؤلف، وهذا ما ذهب إليه الروائيون إبان النشأة وهو الإفادة من التراث، والقص الشعبي والطرح الشيّق والممتع بعيدًا عن الملل .

ويشير السعافين إلى أن كتاب "الساق على الساق "أقرب إلى الشكل الروائي؛ لأن مقاماته جاءت قريبة من سرد المقالة القصصية، فهي تعرض لقضايا معينة، وتناقشها نقاشًا منطقيًا(2).

ولا يفوتنا القول : إنَّ الرواية في بدايات النشأة كانت قصة طويلة؛ لذلك جاء ربط السعافين لمقامات الشدياق بالشكل الروائي إبان النشأة ، فغلب على تلك الروايات الطابع القصصي، والموروث القديم .

وينتهي بعد دراسته لهذين الكتابين إلى أنهما قد "مهّد السبيل أمام الأجيال القادمة لتجد وسيلة التعبير المناسبة لكتابة الرواية ولا تدعي غريبًا حيّن نـزعم أن "سليم البستاني "رائد الرواية العربيّة في بلاد الشام، فقد اطّلع على هذين الكتابين وأفاد منهما"(3).

بيدأن هناك أعمالاً أدبية أخرى شهدتها الساحة الأدبية، غير ما ذكره السعافين في الكتابين السابقين لا تقلُّ أهمية عنهما في ارتباطهما بالشكل الروائي، ومنها حديث عيسى بن هشام للمويلحي، إذ حاول في أحاديثه أن يوفّق بين الشكل العربي كما تمثله المقامة ببنائها الفني، وبين الشكل الروائي المتحرر .

وقد لاحظ الباحثون هذا التردد وتلك الموافقة في "الحديث" للمويلحي، كما لاحظوا وضوح الدفع في اتجاه الرواية إلى الحد الذي يكون فيه هذا الدفع من القوة

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص35-36.
(2) المصدر نفسه، ص44.
(3) المصدر نفسه، ص47.

بحيث يحطم السجع[1].

ونرى السعافين ينتقد مجلة المقتطف التي ذهبت إلى نقد الرواية من الناحية المضمونية، وغياب رجل الدين في تلك الروايات، في حين أغفلت التركيز على الناحية الفنية التي تطلنا إلى حدود شكل الرواية ونشأتها ، ومدى تعالقها بـ النصوص النثرية الأخرى .

ولعلّ ذلك يقودنا إلى القول :إنّ مقاربات السعافين النقدية في مجال الرواية قد وقفت على المستويين المضموني والتشكيلي، فلم يطغَ جانب على آخر، على الرغم من كثرة الروايات التي وقف عليها في درسه النقدي .

ويشير السعافين إلى أن دعوات الإصلاح التي ظهرت في الأعمال القصصية ، والروائية هي سبب ذلك الشكل لفن المقالة والرواية، فالصلة واضحة وقوية بين شكل المقالة التي استدعته من خلال طرحها للدعوات ، وبين شكل الرواية المستعار للتعبير عن أفكار وآراء كاتبها، كما أنّه ينطبق على المقامة وشكلها[2].

وفي رأيي أنَّ شكل المقالة جاء محددًا بمضامين اجتماعية يطرحها المؤلف وفق أطروحات عصره، بينما شكل الرواية جاء أكثر تحرراً وسعة؛ لكي يبث فيه الروائي أطروحاته المناسبة لعصره الحديث ، والمتطور تبعًا لمجريات العلاقة بين الحضارة العربيّة والغربية آنذاك .

ومن خلال تتبع السعافين للروايات التي ظهرت في تلك الفترة، ومنها روايتا الفتاة الأمينة وأمها " و "أنيسة" لنعمان القساطلي، ورواية "زنوبيا" لسليم البستاني ، يجدها اقتربت بصورة أو بأخرى من فن المقالة القصصية، "وعلى هذا النحو نلاحظ أن صورة المقالة واضحة جدًا في النتاج الروائي في هذه الفترة، فمن السهل على كاتب ما أن يحشر مقالاته المستقلة في إحدى رواياته، دون أن يؤثر ذلك على طبيعة الرواية؛ وذلك لحقيقة الصلة بين أهداف كل من الرواية، والمقالة في تلك الفترة"[3].

---

(1) عياد، شكري: الأدب في عالم متغيِّر ، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1971، ص 43.

(2) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص53.

(3) المصدر نفسه، ص56.

ولِ سبب ربط فن المقالة بالفن الروائي، ما وجده في شكل المقالة التي أخـــذت الأسلوب القصصي هدفًا لها، ويعدّ الأسلوب القصصي سمة بارزة للشكل الروائـــي في الفترة، وعلاوة على ذلك الموضوعات التي حملها فن المقالة من تـــشويق، وجذب للقارئ؛ معالجة لموضوعات الكاتب المختلفة، وهذا ما نجده كذلك للرواية في فترة النشأة والتطور، وما ينسحب على فن المقالة وعلاقته بالرواية ينسحب على فن المقامة وهذا ما تتبعه السعافين في الكتابين السابقين .

إنّ الربط الواضح بين المقالة والمقامة ، والرواية، سواء أكان من حيث الشكل أم الموضوعات،وأسلوب المعالجة يبيّن لنا علاقة كلٍّ من القصة والمقالة بالرواية في تلك الفترة، إذ "...دُرج كُتّاب القصة على كتابتها بشروط الرواية، واحتفظت لنفسها من خصائص القصة بخاصيّة شكلية تتمثل في قصرها النسبي، حتى بدت أشبه مـــا تكون برواية ملخصة"(1).

ويعود حديث السعافين عن الفنون النثرية من مثل: المقامة والمقالـــة والقـــصة كونها مؤشرات دالّة وواضحة على طبيعة تطور الرواية، وخاصة أن جميعها تنهل من خصائص عامّة سواء أكان من الناحية الفنية أم الموضوعية، كما أن الكتّاب في تلك الفترة لم يعوا المصطلح النقدي بعينه؛ لهذا جاءت الفنون النثرية متداخلة فيمـــا بينها.

ويبيّن السعافين شروط القصة وخصائصها من حيـــث الشخـــصيات والأ حـــداث مقارنة لها مع الرواية، "فكاتب القصة القصيرة لا يحاول أن يعطي صورة كاملـــة الأبعاد لأي من شخصياته، ولا يقدمها إلينا كاملة، كما أنهـــا تقـــوم علـــى وحـــدة الانطباع، وكاتبها لا يجري وراء الشخصيات أو الحـــوادث، أو تـــصوير المكـــان والزمان كما يفعل الكاتب الروائي عادةً تاركًا المعنى والمعاني، فالرواية تقبل عددًا من المعاني والتفسيرات"(2).

ويتضح لنا مما سبق أوجه الشبه والاختلاف التي كشف عنهـــا الـــسعافين بـــين القصة القصيرة والرواية، ففي القصة القصيرة يجتزئُ الكاتب أحداثه وشخـــصياته،

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص56.

(2) المصدر نفسه، ص61.

ولا يعبّر كثيرًا عن مكوناتها الداخلية بخلاف الرواية التي تبحث في التفاصيل والجزئيات البسيطة، ورغم ذلك بدا الخلط واضحًا بينهما عند الكتّاب، وهذا ما أشار إليه السعافين في دراسته لبعض الروايات .

أمّا من ناحية الحجم فلا يعوّل عليه كثيرًا للتفرقة بين القصة والرواية، فعلى سبيل المثال يرى في رواية "الفتاة الأمينة وأمها" لنعمان القساطلي أنّ "من يتأمل هذه الرواية الصغيرة الحجم يلاحظ تعدد الأحداث التي لا تتطور باتجاه معين، كما يلاحظ الحبكات المحكومة بالمغامرات المستمرة والصدف غير السببية، ويبرز الجانب الوعظي بوضوح، وأمّا شخصّياتها فتلتقي بصدفة، وتقوم بأعمالها صدفه، وينتهي صراعها إلى وفاق غير متوقع صدفة كذلك"[1].

ويأخذ السعافين رواية "نتائج الإهمال" لشكري العسلي مثالاً آخر مع ملاحظة الحجم، "فهي أشبه ما تكون بقصة قصيرة من حيث الحجم، غير أن أحداثها تتسم بالشمول والاتساع، كما أنها تشغل مساحة زمانيّة ومكانية كبيرة"[2].

إن سبب ذلك الاختلاف الواضح بين معالم الرواية والقصة القصيرة أن هذين الفنين لم تتضح معالمهما في تلك الفترة، فالرواية من الممكن أن تصلح قصة قصيرة باجتزاء أحداثها وشخصياتها، وكذلك الأمر بالنسبة للقصة القصيرة من الممكن أن تصلح رواية موجزة ومكثفة .

ويضرب السعافين أمثلة أخرى على الأقصوصات التي من الممكن أن تصلح روايات مختصرة ومكثّفة ومنها "سوء العاقبة"، وقصة "قتيل والديه" لنجيب أفندي مشعلاني، فمن الممكن أن تصلح تلك الأقصوصات روايات موجزة ومكثّفة إلى حدٍّ ما بطابع الأحداث والشخصيات[3].

ونلحظ أنه استطاع أن يقنع القارئ بما ذهب إليه، ولا سيّما أنّ تلك الفترة لم تتضح فيها معالم المصطلح النثري وحدوده، مما أدى إلى تشابه وخلط واضح بين الفنون النثريّة، وعلاوة على ذلك ما تضمنته تلك القصص من ذوق شعبي وتراث

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص63-64.
(2) المصدر نفسه، ص64.
(3) المصدر نفسه، ص66.

مما يقويّ العلاقة بينهما وبين الروايات المتأثرة بالذوق الشعبي آنذاك .

لقد استوعب الفن الروائي بشكله المتغيّر تلك الفنون النثرية من مقالة ومقامة وقصة قصيرة، وبدا الخلط واضحاً بينهما؛ لغياب المصطلح النقدي عند الكتّاب آنذاك، بالإضافة إلى المرجعية والأصول التي تنهل منها تلك الفنون؛ لتصبّ في بوتقة التراث الشعبي مُحدِثةً المتعة والتسلية والتشويق للقارئ .

فالرواية بشكلها ومضمونها لم تكن وليدة زمان معيّن أو مولودة من عدم، بل انبثقت من فنون نثرية سابقة لها، ولهذا اختلط الأمر على الكتّاب لهذه الفنون لعدم صياغة موحدة لتلك الفنون .

وفيما يبدو أن صورة السعافين في طرحه للجانب التطبيقي بدت أكثر وضوحاً منه في الجانب النظري، وتتضح تلك الصورة في حديثه عن الأصول والمرجعية للرواية العربيّة، وكذلك قضية التطور التي سنلاحظها بإمعان من خلال تتبعه لمعالجة الروايات في الوطن العربي .

وبعد طرحه لقضية النشأة والمرجعية للرواية العربيّة في مقارباته النقدية ينتقل للحديث عن الرواية والذوق الشعبي إبان النشأة، وبدت معالجته لتلك الروايات معالجة تاريخية من حيث تطورها وتقصّي ملامحها المضمونية والفنية .

وبدت مقارباته النقدية لتلك الروايات من حيث عناصرها الأساسية من مثل : الأحداث، والعقدة، والسرد، والحوار، والشخصيات، كما أنه لم يغفل تناولها من الناحية الموضوعية التي بدت إلى حدٍّ ما متفاوتة في كتابته .

ففي حديثه عن الروايات المتأثرة بالذوق الشعبي يرى أنّ "من يتأمل خصائص الأدب الشعبي يجد اتفاقًا واضحًا بيِّن طبيعة الأحداث في هذا الأدب، وبين طبيعة الأحداث في الروايات الرائدة في بلاد الشام، وأبرز ما نلمحه في هذه الروايات اهتمامها بالمتعة والتسلية، وتشويق القارئ وجذب اهتمامه"[(1)].

ومن أبرز الروايات التي تناولها السعافين بالنقد مثالاً على تلك الفترة رواية "الهيام في فتوح الشام"، و "سامية"، و "زنوبيا"، و "فاتنة"، و "سلمى"، و "بنت العصر"، لسليم البستاني، ورواية "أنيس" للقساطلي، ورواية "حسناء بيروت" للمطران

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص73 .

جرمانوس معقد، ورواية "غادة بصرى" لأمين ناصر الدين، ورواية "أسرار القصور" لأمين أرسلان، ورواية "در الصَدَف في غرائب الصُدُف" لفرنسيس مراش، وغيرها .

ويلاحظ على ر وايات تلك الفترهن خلال تتبع أحداثها أنها تقوم على المغامرات المتصلة،والمفاجآت المستمرة ، والصدف الغريبة، وإنْ كان هدف الكاتب منها الموعظة، والتعليم، من خلال هدفه الرئيسي (التسلية والترفيه)، وهذا ما نلحظه في التراث الشعبي[(1)].

فالأحداث ــ كما يشير السعافين في تلك الروايات ــ لا تستند في حدوثها إلى مسوغات منطقية، مما يجعلها خاضعة تمامًا لمَزاج كلّ من الكاتب والقارئ؛ ولعلّ السبب في ذلك إحداث المتعة والتشويق المؤثِّر لدى القارئ[(2)].

ففي رواية "أنيس" للقساطلي يلاحظ السعافين أنه يختتم روايته "وقف هنا القلم، وانتهى ما رأيت لزومًا لإثباته في هذه الرواية المخترعة من المواضيع الأدبية، والنكبات الحكيمة، والحوادث الحبيةالنوادر الصدفية وجعلتها خدمةً لشبان وشابات وطني العزيز، بها يميزون الجيد من القبيح"[(3)].

ويرى أن رواية "فاتنة" للبستانيتكررت فيها الحيل وتوالت، واللجوء إلى السحر، "وكانت أولى هذه الحيل تقرّب الشرير "مراد" من فؤاد حبيب فاتنة، ثم تكليفه بشراء بساط من امرأة ساقطة ، وهو يجعل حقيقتها، ويرسل مراد في الوقت عينه أربعة شهود إلى بيتها يشاهدوه متلبسًا ويَنقلوا ا لخبر إلى والد فاتنة بحيلة جديدة[(4)]، ومن المعلوم أن تلك الأساليب بارزة وواضحة في الأدب الشعبي .

ومن الملاحظات التي أشار السعافينإليها في تلك الروايات فيما يتعلق بالأحداث، أنها غالبًا ما تنتهي بالشعر الذي يأتي بالحجة القاطعة، والموعظة الحسنة، وهو أمر يكثر وجوده في الأدب الشعبي، ومن أمثلة ذلك لجوء القساطلي ــ وهو

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص83-87.
(2) المصدر نفسه، ص85 وما بعدها .
(3) المصدر نفسه، ص79.
(4) المصدر نفسه، ص89

يتحدث عن العقبات التي حالت دون لقاء الحبيبين المتيمين ــ إلى الشعر، مستــشهداً بأحد الأبيات[1].

كالعيس في البيـــداء يقتلهـــا الظمــأ   والماء فـــوق ظهورهـــا محمـــول

إن الشعر الذي ظهر في ختام الموقف الروائي يمثل حالة من الهيـــام بـــالأدب الشعبي، وجاء استخدامه للعظة والعبرة، فهو عبارة عن مجهو د حاول بـــه الكاتـــب إيصال ما يريده مما يمس ثقافة الشعب للاتعاظ .

أمّا بالنسبة للعقدة في تلك الروايات "فهي تقوم غالبًا على علاقة غراميـــة بـــين حبيبين مثاليين، يمثلان الخير المطلق، ويتمتعان بأنبل الصفات وأروعهـــا، ولكـــنْ سعادتهما لا تكتمل، وصفاؤ ها لا يدوم، فتقف أمامها العقبات والصعاب المتمثلة فـــي المؤامرات والدسائس والحيل والمكائد، التي يدبرها الأعداء والأشرار"[2]، فالعقدة في تلك الروايات كانت أقرب إلى القص الشعبي أو المغامرات البوليسية بدليل تـــراكم الأحداث وتراكبها، علاوة على ذلك تطور تلك الأحداث من حيث البدايـــة الـــسعيدة والغراميّة والخلاص بالحزن واليأس، وهذا ما نلمسه في تلـــك القـــصص الـــشعبية السائدة آنذاك .

ويحاول السعافين ربط الروايات في بداية القرن التاسع عشر وروايات آخر هذا القرن فـــ"لعلنا لا نلاحظ فرقًا كبيرًا بين الروايات التي كتبت في الربع الأخير مـــن القرن التاسع عشر وبين الروايات التي كتبت في أوائل هذا القرن، ولعلّ أهـــم مـــا نلاحظه هنا أن المغامرات والأحداث لا تتراكب ، ولا تتراكم على الـــصورة التـــي ظهرت في روايات البستاني والقساطلي والمراش وسواهم..."[3].

استفادة الكاتب في عقدته من الأدب الشعبي ، أو من الرواية الخيالية الغربية لا تؤثر في صميم المتن الروائي وطرحه؛ لأنَّ في المصدرين يظهر الأثر واضحًا في الأدب والصيغة الشعبية، بيد أنه في المصدر الأول تتقاطع وتنفصل الأحداث عـــن بعضها، بينما في المصدر الثاني تكون الأحداث أكثر حدّة وأقل تقاطعًا وتوازيًا مـــع

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص94.
(2) المصدر نفسه، ص97.
(3) المصدر نفسه، ص101.

بعضها، وهذا في رأيي لا يؤثر في قضية التأثير فكلاهما نهل من أحداث غرامية بوليسية وشعبية .

ويظهر الاختلاف في العقدة في الروايات من ناحية استمدادها من المصدرين السابقين، فالعقدة في الروايات التي نهلت من المصدر الأول كانت عقدة غرامية بحته، ويمثل عليها السعافين بروايات البستاني، بينما الروا يات التي نهلت من المصدر الثاني فهي لا تولي العنصر الغرامي العناية السابقة، وتتركز الأحداث فيها حول المفارقات والصدف، ويمثل عليها برواية "بين عرشين "لفريدة عطية، ورواية "در الصَدَف في غرائب الصُدف" لفرنسيس مراش[1].

إنّ ما ذهب السعافين إليه في العقدة من خلال استمدادها من المصدرين السابقين لا يعوّل عليه كثيرًا؛ لأنّ الروايات التي استمدت عقدتها من المصدر الأول من الطبيعي أن تكون عقدة غرامية بحتة، إلاّ أنها لم تخلُ من الصدف والعجائب ولا سيّمّا أن السبب في بروز تلك العقدة بشكلٍ واضحٍ هو تراكم وتراكب الأحداث، بينما الروايات التي نهلت من المصدر الثاني جاءت بمفارقات ومغامرات وصدف إلاّ أنها كذلك كانت غرامية، وعلاوة على ذلك لم يشر السعافين إلى أن هناك روايات قد نهلت من المصدرين معًا .

أمّا فيما يتعلق بالشخصيات ورسمها في تلك الروايات، فتنقسم إلى قسمين رئيسيين: شخصيات خيّرة، نقية كل النقاء، وشخصيات شريرة شديدة القتام، كما أن الشخصيات الرئيسة الخيّرة تدور في فلكها شخصيات ثانوية خيّرة كذلك، تضحّي من أجلها، وتعينها وتنفذ إرادتها، وكذلك الشخصيات الرئيسة الشريرة تدور في فلكها شخصيّات ثانوية شريرة، تنفذ إرادتها وتساعدها[2].

لذا تبدو الشخصيات في الروايات الشعبية متداخلة ومتلاحمة؛ لتشكل بناءً متكاملاً يجسّد بعضه الآخر، فالشخصيات الخيّرة الرئيسة في النص ــ مثلاً ــ تكاتفها شخصيات أخرى مساندة لها، جاءت لتدعم رؤية المؤلف وإن كان ذلك من وراء النص، وكذلك الشخصيات الشريرة .

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص104.

(2) المصدر نفسه، ص104-105.

إن تقسيم السعافين للشخصيات خيّرة وشريرة في تلك الروايات ربما يعود إلى طبيعة العمل الإنساني أو الأخلاقي المتحكِّم في تسميتها تلك، وربما تكون أكثر مساسًا بالبيئة التي تسبح في فلكها تلك الشخصيات .

ويشير إلى العلاقة بين تلك الشخصيات، فكانت الحالة الغرامية الطابع السائد فيها الصراع يكون بين البطل الخيّر، وبيّن خصمه الذي ينافسه على حبِّ فتاته الخيّرة، ويمثل السعافين بذلك على رواية القساطلي "الفتاة الأمينة وأمها" [1].

وربما يأتي ا لصراع من إجبار الفتاة على الزواج ممن يختاره الوالدان، والأب بخاصة، وهذا إلى حدٍّ ما نادرًا. ممثلاً على ذلك برواية البستاني "سلمى القرويّة"[2].

كما يذكر أن كتّاب هذه الفترة لم يستغلوا التكوين الجسماني ليميزوا بين كل من الشخصيات الخيّرة والشخصيات الشريرة، فلم يجدوا ما يحول دون إطراء ملامحهم الجسدية لأنهم يرون في ذلك مجرد قشور لا قيمة لها، بل هي كارثة على صاحبها إذا أُسيء استخدامها[3].

ويمثّل لذلك بـ رواية سليم البستاني "فاتنة"، فيقول البستاني بعد أن يصف بدور طلة روايته وصفاً مثاليًا نمطيًا : "وحاصل الكلام أننا إذا نظرنا إليها نظرًا إجماليًا، نرى أنها كانت بلا عيب، وإذا نظرناإلى كل عضو من أعضاء جسدها، نرى أنها كادت تكون بلا عيب، والكمال لله سبحانه وتعالى"[4].

ويبيّن أن كتّاب تلك الفترة كانوا يقدّمون الشخصية دفعة واحدة فيفرضون عليها مواقفهم فرضًا، فالشخصية تتحدث بلسان المؤلف حديثًا مباشرًا، تعبّر فيه عن أفكاره ومواقفه الأخلاقية والتربوية والإصلاحية، ويتوقف عمل الكاتب ليعلق على مواقف الشخصيات منتقدًا أو معلقًا [5]، فتقديم المؤلف لشخصياته وفرض أفكاره وأطروحاته أيًا كانت، هي من أساس التراث الشعبي، حيث إن الشخصية سواء أكانت خيّرة أم

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص106.

(2) المصدر نفسه، ص106.

(3) المصدر نفسه، ص111.

(4) المصدر نفسه، ص 112.

(5) المصدر نفسه، ص112.

شريرة تكون منطلقاً لفكره ومعتقداته .

ويمثل بذلك لرواية جرمانوس معقد "حسناء بيروت"مما يلحظ تعبير المؤلف عن عقيدته على لسان البطل، "وعند ذلك كتب إلى ليلى رسالة يبشّرها باهتدائه وتوبته، ويستغفرها بها عن زلته، طالبًا منها بتذلل، أن تصفح عمّا جرى منه بجهل وغرور، ملتمسًا أن تصلي لأجله؛ لكي يزداد رسوخاً في الديانة والتقوى"(1).

ويبدو أثر الأدب الشعبي واضحًا في شخصية المرأة في تلك الروايات سواء أكانت البطلة المحبوبة أم العجوز المحتالة، أو في صورة الأخت الحنون أو الحسادة، أو في صور الجارية المتعددة (2).

إن صورة المرأة التي ظهرت جليّة في تلك الروايات، سواء أكانت بطلة أم شخصية عادية هي في الأغلب الأعم شخصيات محكيّة من التراث الشعبي، ولا سيّما تلك الصور التي تعكس لنا هوية المجتمع ومعتقداته الشعبية .

ويعلِّق السعافين على شخصية المرأة، "فالمرأة في جمالها مثالية في روايات هذه الفترة، قد تحوي من العلم ما يبهر ومن العقل ما يثير الدهشة والإعجاب، وقد تبدو هاربة كما يعرفها الأدب الشعبي مثلما نرى في شخصية البطلة "فتنة"، التي كان لها فضل الانتصار على الأعداء"(3).

أمّا شخصية العجوز المحتالة الماكرة فهي شخصية شائعة في روايات هذه الفترة،يمثل عليها بـ رواية فريدة عطية (بين عرشين)، يقول: "وقد تبدو معينة للجواسيس وأضرابهم كما نرى في اللياليعلى نحو ما فعلت أم خديجة مع أولغا خدمة للجاسوس التركي "سرحان آغا"فقد حاولت تمكينه منها مقابل مبلغ من المال"(4).

أمّا شخصية الأخت الحنون، فيرى أنها مطابقة لصورتها في الليالي، كما نجد في موقف دعد أخت أمينة في الفتاة الأمينة وأمها" للقساطلي التي تعاطفت معها في

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص114 .

(2) المصدر نفسه، ص114.

(3) المصدر نفسه، ص114.

(4) المصدر نفسه ، ص115.

مقابل أمها"[1].

ويلاحظ السعافين أن الاهتمام بالوصف الجسماني المثالي للمرأة أكبر منه عند الرجل، ويمثل بذلك لرواية جوزفين مجاعص في "غادة الشوير"[2]، فهي تتحدث عن البطلةسعاد بقولها : "حنطيّه اللون مذهبة بعينين نجلاوتين ! نافذتي السهام وشفتين رقيتين وراءهما لؤلؤ الأسنان، باسمة الثغر دائمًا وأبدًا، ذات عنق كأعناق الغزلان يظلله شعر أسود فاحم "[3].

إن تفاوت الكتّاب في الوصف الجسماني للرجل والمرأة يعدّ إشكالية من الناحية المثالية لم يبينّها السعافين في طرحه النقدي،للجوئهم إلى وصف الـ مرأة الجسدي من باب المثالية والمغامرة التي تفوق به الرجل، فقد غلب على الـ مرأة في الأدب الشعبي المطروح قيم الصفات المعنوية والجسدية في الوقت نفسه، في حين أن لجوءهم إلى الصفات المعنوية للرجل دون الجسدية من باب التصاقها بتلك المثل، فمثلاً الشخصية الخيّرة والطفلة ترافقها بطبيعة الحال الصفات الجسدية الجيّدة ، وهذا يتنافى في وصف المرأة .

أمّا فيّما يتعلق بالسرد والحوار في تلك الروايات، "فالرواية تعتمد في تقديمها للشخصية على الأسلوب التقريري، الذي يكاد يتشابه في مختلف المواقف، حيث تنعدم الرغبة في التحليل والتفسير".

ويمثّل السعافين على ذلك برواية جرمانوس معقد "حسناء بيروت"، "وتبدو رغبة الكاتب في رصف التعبيرات التقليدية التي يحفظها دون وعي باستخدامها"[4].

والمتأمل لتلك الروايات وما جاء فيها من سرد وحوار يجدها مجموعة من التعبيرات التقليدية التي يستعرض فيها المؤلف محفوظاته من العبارات الجاهزة.

ويشير السعافين إلى الأسلوب فيها يغلب عليه الركاكة وجنوحه إلى العاميّة، وأخطاء في اللغة، كما أنه أسلوب مبهم في بعض الأحيان يتعذر فهمه على الوجه

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص115.
(2) المصدر نفسه، ص116.
(3) المصدر نفسه، ص116.
(4) المصدر نفسه، ص117.

الصحيح، ويمثل عليه برواية "سلمى"للبستاني، و"حسناء بيروت" لجرمانوس[1].

ومن الطبيعي ــ طالما أن السرد جاء بأسلوبٍ تقريــري ــ أن تــنعكس علــى الشخصية وتقديمها، حيث إنه لا يساعد في تطــور الشخــصية وتعميــق رؤاهــا المضمونية، وإنما جاءت بسذاجتها وبساطة خصوصيتها، وربما جــاءت بهامــشيّة السرد الذي أوحى لها بوصف تقريري ينسحب على شخصيات الرواية كلّها.

ومن أمثلة تقيم الشخصيات بالوصف التقليديّ ما جاء فــي روايــة البــستا ني "سلمى"، ورواية "الفتاة الأمينة وأمها" للقساطلي، "ولم يساعد السرد، في روايات هذه الفترة، على إفادة الشخصية في عمقها وفي إنسانيتهاوفي حركتها ، فهو يقدمها أيضًا تقديما تقريريًا، ويصفها وصفاً تقليديًا عامًا لا يميّز ولا يحدّد ولا يعطي خصوصية، وإنما هو وصف ينطبق عل كل الشخصيات الخيّرة إن كانت الشخصية خيّرة، وعلى الشخصيات الشريرة كافة إن كانت الشخصيّة شريرة"[2].

ومن الملاحظ أن السرد الذي جاء في تقديم الشخصية السابقة إنما هو هامشيٌّ لم يساعد في إظهار ما وراء الشخصية، وجاء بسذاجة تقريرية مسوغة مــن التــراث الشعبي الذي غلب عليه .

ويسرد السعافين أمثلة أخرى على روايات تلك الفترة التي لاحظ فيها أن الــسرد قد ينقطع لفترة قد تطول ، بحيث ننسى الموضوع الأساسي للرواية، "فنرى القساطلي في روايته (أنيس)مثلاً يخرج عن الموضوع كعا دته خروجًا نهائيًــا، فيأخــذ فــي الحديث عن مرادفاتالحب، ويحدثنا عن شؤون البريد في موضع آخر، دون اهتمام بتسلسل الموضوع، فضلاً عن الاستطرادات التاريخية ، والعلمية المختلفة، أو كمــا نجد في رواية (بين الأسر والحرية) من وعظ كثير فــي تعليــق المؤلــف علــى الأحداث"[3].

إن السرد في تلك الروايات جاء ضمن أُطر المؤلــف بعينــه لا ضــمن رؤى الشخصية ووضعيتها، فلا نجد السرد يتدخل في بنية الشخصية بينما المؤلف هو من

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ، ص118.
(2) المصدر نفسه، ص119.
(3) المصدر نفسه ، ص121.

يتحكّم بذلك .

"وقد أدّى الأسلوب التقريري بالضرورة إلى ندرة الحوار ندرة شديدة، وظهر الحوار مع هذه الندرة ضعيفاً، لا يفيد في تعميق الشخصية أو تحليليها أو الكشف عنها، ولا يساعد في تطوير الحدث أو تفسيره، فهو غير مطابق للواقع في الأغلب الأعم"[(1)].

ومن أمثلة الحوار في هذه الروايات، ما جاء في رواية البستاني (سلمى)، "تكرار عبارتي "سيدة الملاح وغزالة الصباح" وهي عبارة تقليدية تتردد على لسان بطل سليم البستاني فلا تفيد الحوار شيئاً، أو كما في موقف البطل في غادة بصرى "عمي صباحاً أيتها الحسناء"[(2)] وهي عبارات تقليدية لا تساهم في تفعيل الحوار بشيء، غير أنها أبدت التأثر بالذوق الشعبي .

ويرى السعافين في حوار تلك الروايات بشكلٍ عامٍ، أنه "لا يبتعد كثيرًا عن أسلوب السرد؛ لأن الكاتب وهو يلجأ إلى الحوار لا يعي أن ذلك نابع من ضرورة فنية فهو في سرده وحواره يتأثر بالأدب الشعبي بصورة كبيرة جدًا"[(3)].

ويسرد أمثلة على طريقة الربط بين تلك الروايات التي توحي بالإيغال في التراث الشعبي المحكي، "حيث تجد عبارة "حدّثني أحد أصحابي"، ويتضح هذا الأسلوب في رواية "الحياة بعد الموت" بقوله: وما هو إلاّ يوّم أو بعض يوم ! حتى أقيمت الأفراح، وكذلك يتضح في حديث البستاني عن زواج بطلة روايته فاتنة في بلد أجنبي"[(4)].

لقد عالج السعافين جمهور تلك الروايات من ناحية الشكل والمضمون على حدٍّ سواء، فلم يكن متحيّزًا للشكل في الرواية العربيّة، ولم يهمل المضمون وما جاءت به تلك الروايات من أطروحات بدا التأثر فيها واضحًا في الأدب الشعبي .

كما حاول في معالجته للروايات المتأثرة بالذوق الشعبي، استقصاء العدد الأكبر

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص122.
(2) المصدر نفسه، ص122.
(3) المصدر نفسه، ص125.
(4) المصدر نفسه، ص126.

من تلك الروايات؛ لتكون المعالجة مستفيضة لتلك الفترة، وبدا ناجحًا في مقارباته النظرية والنقديّة على حدٍّ سواء .

ولو أنعمنا النظر في روايات تلك الفترة، والمعالجة التي جاءت عليها كما هو مطروح في نقد السعافين لوجدنا أنّه يضع مخططًا في ذهنه من ناحية التطّور، وكأنه أراد أن يضع القارئ في بوتقة النشأة وتتبع مراحلها وما جرى عليها من تحوير فني ومضموني .

أمّا المرحلة التالية لمرحلة الرواية المتأثرة بالذوق الشعبي مرحلة الرواية الفنية، وهي مرحلة متقدمة من تسميتها، فسارت نحو تقنيات فنية جديدة في قالبها الروائي، لكنها ما زالت تحت وطأة التيار السابق المتأثر بالذوق الشعبي .

ويشير السعافين إلى ذلك التيار ومنطلقه بقوله : "ولعلّ الحديث عن امتداد تيار الرواية المتأثر بالذوق الشعبي يمثل صعوبة كبيرة ؛ نظرًا لبروز الآثار الرومانسية بوضوح، ويتجلى ذلك بصورة خاصة في الأفكار والمضامين التي تطرحها هذه الروايات، بل وأحيانًا في الدوافع النفسية والفكرية التي كانت وراء كتابة الرواية"[(1)].

وبخصوص هذا التيار الممتد، يرى أن "صلة الروائيين في بلاد الشام بالرواية الرومانسية المترجمة مبكرة، غير أن هذه الصلة لم تؤيد ــ بالضرورة ــ إلى تأثر متكامل بالرواية الرومانسية فكرًا وَبناءً، وَعلى الرغم من اطلاع كثير من الكتّاب الرواد وكتّاب فترة الامتداد فيما بعد، على الأعمال الروائية الرومانتيكية لكتّاب من أمثال روسو وفولتير وهوجو وشاتوبريان وغيرهم، فإن هذا الاطلاع لم يغن شيئًا يذكر، في الأغلب الأعم في مقابل الاتجاه العام نحو استلهام التراث الشعبي الذي يتشابه في اتجاهه العامة مع الأعمال الروائية المترجمة سواء أكانت هذه الروايات على النوع الخيالي الذي يدّعى "الرومانس"أم كانت من الروايات الفنيّة التي يخضعها المترجم لكثير من التحوير والتعديل لينسجم مع طبيعة التراث الشعبي الذي يلبي حاجات الأذواق التي ترتب على مطالعته"[(2)]، فامتداد الرواية للتيار المتأثر بالذوق الشعبي ما زال تحت وطأة المضمون الشعبي وإن استطاع أن يحقق القدر الأكبر من

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ، ص130.
(2) المصدر نفسه، ص130ــ131 .

الناحية الفنية؛ لهذا كان الفصل أو التفريق بينهما يحتاج إلى دقة فنيّة ومضمونيّة .

وكأن السعافين يقرر أن تلك الروايات لذلك التيار الممتد ما زال يحتضن في مضامينه المضمون والحكايات الشعبية، ولم يستطع أن يتجاوز تلك الخطوط العريضة لذلك الاتجاه .

ويمثل بذلك على رواية "فجائع البائسين" لشكري العسلي، "فقد أعلن مؤلفها أنه تأثر بترجمة الشاعر حافظ إبراهيم لرواية "البؤساءلڤكتور هوجو، غيـ ر أن هذه الرواية اتخذت مسارًا يتفق والأعمال الروائية الشعبية، واكتفى من البؤساء بالطابع المأساوي وببعض العبارات التي تميز أساليب الرومانسيين"[(1)].

ويتضح ذلك الأسلوب بصورة أكبر في روايتي أمين ريحاني "جيهان أو خارج الريم" و "زنبقة الغور"، "فالروايتان تشيران إلى قراءة المؤلف في الأدب والفكر الغربيين ولعل نقمة الحرية التي ترددها هاتان الروايتان تشير إلى تأثر المؤلف بالأفكار الغربية التي راحت في الغرب، وترددت أصداؤها عند كتّاب الشرق "[(2)].

ويلاحظ الناقد على هاتين الروايتين "إنهذه الأفكار التي تبدو مقحمة في كثير نمواضعها على الرواية لا تستطيع أن تدرجها في عداد الروايات الفنية؛ لأنها قامت في بنائها على أسلوب الرواية التقليدية المتأثرة بالذوق الشعبي، والرواية الخيالية الغربية، وجاء ذلك التأثر من خلال الصدف والمفاجآت والمغامرات وغرابة الأحداث التي تكتنفها في طياتها وغيرها من الأفكار والرؤى التي تنسحب على الرواية التقليدية"[(3)] .

وبناءً على ما سبق يمكن القول: إنّ الروايات في التيار الممتد على الرغم من قراءة كتّابها ما جاء من الغرب والتأثر بالرومانسية وترجمة الكثير من الأعمال، إلاّ أن الكاتب ما زال ضمن رؤى مسيطرة على ذهنه وهو يكتب الرواية، ولهذا بدت الصعوبة واضحةفي الفصل بين التيارين، ورغم ذلك التشابه الذي بينهما إلاّ أن الناحية الفنية أخذت في رواج وتطور عما سبق .

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص131-132.

(2) المصدر نفسه، ص133.

(3) المصدر نفسه، ص138 .

وقد سار السعافين في نقده لذلك التيار الممتد كما سار في سابقه، فقد درس الأحداث والعقدة والشخصيات والسرد والحوار، وبيّن لنا من خلال خطوط الرواية بشكلٍ عام لتلك الاتجاه أنه ما زال ضحية سابقه سواء أكان من الناحية الفنية، أم المضمونية .

أمّا بالنسبة للأحداث والعقدة في تلك الروايات، فـ "المؤلف لا يعتمد منطق السببية في بناء روايته، فإنه قد لا يجد نفسه بحاجة إلى عقدة مركزية تتبلور حولها الأحداث، ولهذا لا نجد العقدة الغرامية تتحكم في الأحداث على مدى الرواية جميعها"[1].

ويمثل بذلك على رواية "صقر قريش" لكرم ملحم كرم، ورواية أم البنين "، ورواية "النعمان الثالث ملك العراق "لإميل حبشي الأشقر وغيرها، حيث إن تلك الروايات تتمثل في فرض المعلومات والأحداث، والاستطراد، واعتماد الصدف والسحر، والكهانة والتنبؤ ، وضعف التعليل والمغامرات والمخاطر، وكلّ ذلك أدّى إلى إبطاء أثر العقدة الغرامية في ربط ولملمة الأحداث والإمساك بها[2].

وكأن السعافين أراد أن يتحدث من خلال تلك الروايات وتحليلها عن الرواية التاريخية التي تنهل من الروايات المتأثرة بـ الذوق الشعبي، والتي تخلو من المنطق والسببية وتتجه إلى سرد الأحداث والمعلومات دون التدخل فيها، فجاءت في طابع الروايات التقليدية، إلاّ أن التفاوت موجود بينهما حيث بروز العقدة ، وتسلسل الأحداث وفق السببية.

ثمّ إنّ وسيلة المؤلف في لَمّ أحداث روايته هو اللجوء إلى الإثارة من خلال المخاطرات والمغامرات والحروب والمكائد والدسائس التي تحكم حياة القصر فاستحوذ على اهتمام القرّاء، كما تتضح في رواية النّعمان الثالث ملك العراق ""[3]، وهذا يشير إلى رواية الذوق الشعبي المعتمدة على الصدف والمغامرات في بناء عقدتها الغرامية.

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص146.

(2) المصدر نفسه، ص148.

(3) المصدر نفسه، ص148 .

ومن تلك الروايات التي لجأ من خلالها المؤلف إلى عنصر الإثارة، من خلال الصدف والمغامرات وبناء العقدة الغرامية روايات أميل حبشي الأشقر "الحارث الأكبر الغساني" و "بلقيس ملكة اليمن " و "حسناء الحجاز" و "محمد وأم كلثوم" و "السفاح والمنصور"، حيث ظهر جليًا ذلك الجانب الغرامي فيها واستحوذ على القصة منذ البداية[1].

وبناءً عليه يمكن القول: إنّ روايات ذلك التيار الممتد لم تظل أسيرة الأحداث التاريخية طوال فترة الامتداد، بل ظهرت روايات كانت فيها العقدة الغرامية تستحوذ الأحداث التاريخية، وتوجهها الوجه التي تريد كما ظهر لدينا في روايات الأشقر، فكانت العقدة الغرامية تسيطر على الرواية وعلى أحداثها التاريخية .

أمّا بالنسبة للشخصيات في تلك الروايات ، فـ "لم تُعنَ عناية واضحة بها، وعلى الرغم من الاختلاف النسبي بين الروائيين بعضهم مع بعض في درجة العناية برسم الشخصيات، إلاّ أنه يندر أن نتذكر شخصية بعد قراءة أي من هذه الروايات بملامحها وبأوصافها وبهواجسها وبعواطفها المختلفة"[2].

فقد جاءت الشخصيات خدمة للحدث الرئيس في الرواية، وهذا ما وجدناه في روايات التيار المتأثر بالذوق الشعبي، من حيث إنّ الشخصيات تقدم بسياق موجهه من المؤلف فهي تتحرك وفق رؤيته ليصنع ما يشاء من أحداث .

ومن يتأمل شخصيات أميل حبشي الأشقر في رواياته "النعمان الثالث ملك العراق" و "الحارث الأكبر الغساني " يجد أن الطريق نفسها تسير في تقديم شخصياته، فالمؤلف يقدم لنا شخصياته سواء أكانت خيّرة أم شريرة، ويضفي عليها صفات عامة لكلٍّ منها، فهي أدوات في يد المؤلف الذي يحدد بها اتجاه الأحداث عن طريق هذه الشخصيات التي يبتدعها[3].

إن صورة الشخصيات في تلك الروايات أشبه ما تكون بصورة الدمى التي يتحكم بها صاحب المسرح في تحريكها ، وتوجيهها، وإرسال ما يريد من أحداث وأفكار،

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص150.

(2) المصدر نفسه، ص150.

(3) المصدر نفسه، ص152.

فهي تتحرك وتنطلق بصورة مرسلة من المؤلف .

ويشير السعافين إلى أن الاهتمام بالأحداث وتطويع الشخصيات لخدمتها يتضح في روايات كرم ملحم كرم، فالشخصيات متقابلة قلّما يحدث تطوّر في ملامحها، فمثلاً في رواية "صقر قريش "فعبد الرحمنوميمونة وحكمون و وانسون وسالم وبدر ومسرور شخصيات خيّرة في كل شيء، حتى في أشد اللحظات قسوة..."[1].

كما يلاحظ على شخصيات كرم ملحم بشكلٍ عام، "إنها مسطحة تمامًا كشخصيات أميل الأشقر، تقوم على صفتين متقابلتين : خيّرة وشريرة، دون أن يتم تقارب بين أيّمنهما، غير أ ن النهاية ربما تكون فاجعة بالنسبة للشخصيات الخيّرة دون أن يعفي الشخصيات الشريرة من مصير قائم"[2].

ويمكن القول: إنّ الشخصيات في تلك الروايات كانت تدور في فلك الخير والشر، وهذا ما نجده في الروايات المتأثرة بالذوق الشعبي، بينما كانت تتصف بصفات عامة من السهل أ نّ تكون لأيّ شخصية أخرى في الرواية، وإذ كان من الممكن تجاوز أي شخصية أثناء قراءة الرواية إذ جُرِّدت من الحدث المنسوب إليها.

ويشير الناقد إلى أن "مهمة السرد والحوار في الرواية، الكشف عن مستوى الشخصيّة وتحّديد طبيعتها، فإنها في هذه الروايات التي نعرض عليها، لم يحققا هذه الغاية إلى حدٍّ كبير،... فإن السرد قد جاء بأسلوب واحد، وهو الأسلوب الملحمي الذي يقص الروائي به أحداث الرواية بضمير الغائب، ويصبح بذلك راويه يسرد تلك الأحداث"[3].

وباتجاه هده البدايات الممتدة للتيار المتأثر بالذوق الشعبي، فالمماثلة واضحة بين السيرة الشعبية وبنائها الملحمي القائم على البطولة الفروسية وروح المغامرات، وبين فنون الرومانس واتجاه البيكارسك[4].

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص154.
(2) المصدر نفسه، ص157.
(3) المصدر نفسه، ص159.
(4) هلال، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث، دار ومطابعالشعب، القاهرة، ط 1، 1964م، ص 56.

نها طالما جاءت الشخصيات مسطّحة ومهمّشة ، وتخلو من التفاعل والذروة في تلك الرواياتفكان لزامًا أن يكون السرد مسطّحًا ومهمّشًا وفق رؤية المؤلِّف، فكان في الأغلب الأعلم سردًا ملحميًّا يقص تلك الأحداث، دون أن يراعي الفروق بين الشخصيات .

ويقف السعافين عند روايات أميل حبشي الأشقر فيلاحظ "إنه قد عمد إلى لغة تخلو إلى حدٍّ كبير من نداوة الأدب وشفافيته وتعبيره، أقرب إلى لغة التاريخ يوشيها بالمفردات التي تنسج منها أساليب القدماء"[(1)]، ويمثل لذلك برواية "زينب ملكة تدمر "وإن كان في روايات أخرى يشف ويرق كروايته "حسناء الحجاز"[(2)].

وأمّا ما جاء من حوار فهو يرتبط أساسًا بالسرد، دون ظهور اختلاف في لغة أيّ منهم وكأنّ المؤلف والشخصية شخص واحد ، يصدر عن مستوى واحد في الفكر والنفسية، إلاّ أنّه لم يحقق غايته المنشودة في الكشف عن طبيعة الشخصيات، وتحديد مستواها، ويظهر ذلك جليّا في روايات أميل الأشقر "فاجعة كربلاء" و "لبنى ذات الطيوب" [(3)].

ويعود السبب في قصير الحوار عن تأدية الغرض منه، هو الشخصيات نفسها فقد جاءت خالية من التعقيد وتسير وفق خُطى ممنهجة من المؤلف، فلا تتحكم بنفسها وإنما المؤلف هو من يتحكّم بها .

ويمكن القول: إنّ الروايات الممتدة للتيار المتأثر بالذوق الشعبي ظلّت أسيرة ذلك الذوق سواء أكان في الأحداث أم العقدة أم الشخصيات ، أم السرد والحوار، رغم بعض التفاوت الذي نشاهده عند الروائيين في اختيار طريقة السرد والأسلوب لسرد أحداث تاريخية، إلاّ أنها بقيت في ظل الحدود العامة للذوق الشعبي أو الرواية الخيالية الغربية .

أمّا الرواية الفنية، وهي مرحلة تالية لذلك التيار المتأثر بالذوق الشعبي في

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية في بلاد الشام، ص159.

(2) المصدر نفسه، ص159.

(3) المصدر نفسه، ص160-161.

الرواية الخيالية، فنلمح اهتمام السعافين بالمضامين وتقسيمها وفقًا لذلك إلى جانب اهتمامه بالمعطيات العامة من سرد وحوار وشخصيات وأحداث .

فظهرت الرواية الفنية في أعقاب الروايات المتأثرة بالذوق الشعبي والروايات الممتدة له، ففي الثلاثينات من هذا القرن قطعت الرواية العربيّة صلتها بالرواية المتأثرة بالذوق الشعبي والرواية الخيالية الغربية، فذهبت إلى التعبير عن النزعة الفردية والخوض في معالم شخصية تبيّن للقارئ الظروف والقضايا بطريقة السرد التحليلي والمعتمد على السببية، فقد بدا الاهتمام بالشخصية الرئيسة في تلك الروايات بشكل واضح لما لها من دور في تفعيل دور المؤلف نفسه .

وقسّم السعافين دراسته للرواية الفنية إلى موضوعين رئيسيين، وهما : الرواية التاريخية، والرواية الاجتماعية، ومثل هذا التقسيم يوحي إلى ذهابه خلف المضمون الذي لم يلقَ اهتمامه في الروايات في القرون السابقة، وربما تكون الموضوعات السابقة متشابهة وسهلة المنال، بيد أن المضامين في الرواية الفنية احتاجت إلى مثل هذا التقسيم .

وفي ظل هذين الموضوعين درس الرواية التاريخية والاجتماعية وفق رؤية رومانسية استدعاه المضمون، والطرح المعاصر لتلك الروايات، حيث نجد الاختلاف واضحًا بين هذه الروايات وما سبق، وإنْ كان في كليهما نظرة تاريخية سائدة، إلاّ أن الأخير منها عُني بالجوانب الإنسانية التي غابت تمامًا عن الروايات المتأثرة بالذوق الشعبي .

ويشير السعافين إلى أن كتّاب الرواية التاريخية الفنية استلهموا – في الأغلب – التاريخ المحلي الذي أوحى إليهم بتمجيد الوطن، والإشادة بأبنائه، والحماسة للأحداث التي سجلّها(1). وهم بذلك استطاعوا أن يتجاوزوا بصورة عامة الرواية التاريخية السابقة التي ركّزت على الحدث، وأهملت الجوانب الأخرى تمامًا، وذلك بغية تقديم الكثير من الأحداث ورصفها، استجابة للتسلية والحاجة المحلية في الإمتاع والتشويق.

تعدّ رواية "الأمير الأحمر" لمارون عبود في رأيه مثالاً حقيقيًا في تطور بناء

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص200.

الرواية، فهي تختلف عن الروايات التي تعرّضت للتاريخ المحلي جميعًا في تماسكها النسبي، ووضوح غايتها، وفي العناية بتطور أحداثها[1].

ووفق الرؤية الرومانسية في الرواية التاريخية، فقد كان الاهتمام بالأساطير سمة بارزة من سمات الرومانسيين، حيث كانت تعبِّر عن عقيدتهم ومنطلقهم للحياة، وكانت تمجِّد تاريخهم الإقليمي، ومن تلك الروايات الأسطورية، رواية "جبل الآلهة "لعبد الله حشيمة، فهي أحكم بناء وأكثر وعيًا بطبيعة الفن الروائي[2].

وقد نهج السعافين في طرحه النقدي للرواية الفنية التاريخية مثلما فعل في الروايات السابقة، فقد درسها ضمن أحداثها وسردها وعقدتها وحوارها، والسؤال الذي أودُّ طُرحه هنا لم سمَّ ّالسعافين تلك الروايات بالفنية ؟ رغم العيوب الفنية التي بدت في تلك الروايات، وإن استطاعت أن تتجا وز تلك العيوب إلاّ أنها تعاني من الفنية المطلقة، وبقيت ضمن رؤى فنيّة قاصرة إلى حدٍّ ما .

أما بالنسبة للأحداث والعقدة في تلك الروايات، "فقد صدرت عن نظرة متعاطفة مع التاريخ المحلي، تستبيح التصرف بالحوادث التاريخية بما يلائم موقف الكاتب منها، وأخذت طابع الحيوية من خلال حريّة شخوصها، ومن يتأمل أحداث رواية "الأمير الأحمر"لمارون عبود، يلاحظ تطورها النسبي، فهي لا تغلو في سرد الأحداث، ولا تحاول اصطناع المغامرات والمخاطرات بل تحتفظ بعناصر الإثارة والتشويق من خلال شخصيات ذكيّة، تميل إلى الإثارة، وتدفع القارئ إلى التساؤل دومًا"[3].

ويقودنا الحديث إلى سبب تطور الأحداث نسبيًا وعدم تراكمها كما في الروايات السابقة، وهو حريّة الأشخاص التي أصبحت تشارك فيتطور الحدث الرئيس، كما أن الأحداث نفسها أخذت أبعاد تلك الشخوص .

أمّا بالنسبة للسؤال المطروح سابقًا، يجيب عنه السعافين من خلال رأيه في رواية "عفراء"لكرم ملحم كرم، بقوله:"وعلى الرغم من ظه ور بعض العيوب الفنية

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص201.

(2) المصدر نفسه، ص202.

(3) المصدر نفسه، ص203.

في رواية "عفراء"، إلاّ أنها جاءت مختلفة اختلافًا كبيرًا عن رواياته الأخرى، فقد بدت الرواية أكثر تماسكًا وأشد إحكامًا، وربما يعود ذلك إلى إحساس المؤلف تجاه موضوع الرواية الذي استلهم التاريخ المحلي الحديث"(1).

وبناءً عليه يمكن القول: إنّ السعافين اصطلح على تلك الروايات الفنية التاريخية؛ مقارنة لها بالروايات السابقة التي خلت تمامًا من فنية التاريخ، فالمؤلف في هذه الروايات حاول أن يعلّل ويفسّر إلى حدٍّ ما .

كما يشير إلى أن تطور الأحداث في تلك الروايات جاء منطقيًا، ومتسلسلاً وفق رؤى المؤلف، حتى أن الطابع الأسطوري لبعض الروايات من مثل "جبل الآلهة" وإنْ خضعت بصورة أساسية للأصل الأسطوري للرواية، إلاّ أن أحداثها متسلسلة ومنطقية ضمن إطار الأسطورة ومفاهيمها(2).

أمّا بالنسبة للعقدة في تلك الروايات، فقد اختلفت بناءً على الأحداث ونسبتها، "فقد بنيت رواية "عفراء" لكرم ملحم على عقدة غرامية، كما بنيت رواية "جبل الآلهة" على عقدة غرامية أسطورية، أما رواية "الأمير الأحمر" لمارون عبود، فقد خالفت معظم روايات هذه الفترة في خلوها من العنصر النسائي، مما أدى إلى عدم اصطناعها للعقدة الغرامية، وبالتالي إلى بنائها على عقدة أخرى تقوم على الصراع المسلّح ضد النظام الإقطاعي الدموي المستبد"(3).

على الرغم من بناء تلك الروايات على عقدة غرامية كما سبق في الروايات المتأثرة بالذوق الشعبي والرواية الخيالية الغربية، إلاّ أن عقدتها هنا جاءت ملتحمة مع الأحداث، وبدا التفاعل واضحًا بين حركة سير الأحداث والشخصيات، منجزة من خلالها عقد غراميّة متفاعلة مع كلٍّ منهما، وهذا ما نفتقده في عقدة الروايات السابقة، التي جاءت مجرد رابط يلملم ويراكم أحداث الرواية .

في ظل هذا التجديد وتلك الدعوات لإحياء الماضي القديم، حاول الروائيون تقصي التاريخ العربي في ظل معطيات الرواية التاريخية التي تعرفت عليها أوروبا

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص 205.
(2) المصدر نفسه، ص207.
(3) المصدر نفسه، ص207.

في تلك الفترةّ، التي كان يسودها الرومانسية من مؤلفات شتّى.

أمّا بالنسبة للعقدة في رواية "جبل الآلهة"لمفتكن كالعادة عقدة غراميّة،ّ ولـ علـّ السبب في ذلك هو الطابع الأسطوري لها، فالمؤلف لم يتحكّم بسير الأحداث وحركة الشخوص، وإنما تُملأ عليه من خلال الأسطورة الموظّفة في الرواية .

وكذلك الأمر بالنسبة لرسم الشخصيات في تلك الروايات، فنلاحظ أنها عنيت بها عناية أكبر من الروايات السابقة، وتلاحمت مع حركة سير الأحداث، وإن بدا ذلـك التلاحم والتفاعل نسبيًا، إلاّ أنها ّساهمت في تجريد حركة الأحداث ، ورسم عقـدتها على نحوٍ أفضل عمّا سبق .

ويعلِّق السعافين على رواية "عفراء"لكرم ملحم كرم، "وقد حاول أن يصورّ لنـا شخصية "مجيد" بطريقة تقرّبها إلىمشاعرنا وإلى أذهانن ا، فقدّم لنا ظروف ثورتـه على الظلم بصورةٍ منطقيةٍ معقولةٍ، ولم يحاول فرضه كبطل من أبطال الأســاطير الذين يناضلون بمثاليّة مطلقة ضد القيم الشريرة"(1).

وبشكلٍ عامٍ فالشخصيات في تلك الروايات في رأيه "قد انقسمت قسمين رئيسيين: خيّرةّ وشريرة، والصراع بينهما قائم لا يتوقف، ولا مجال للا ختلاف فـي طبيعـة الشخصيّة أو في الموقف في الأغلب الأعم"(2).

وعلى الرغم من أن السعافين حلل الشخصيات في تلك الروايات كما هـي فـي الروايات السابقةإلاّ أنّ القارئ تَ َعلَقُ في ذهنه صورة تلك الشخصيات وملامحهـا العامّة بعد انتهاء قراءة الرواية، وهذا ما لم نجده في الروايات السابقة .

كما يمكن القول: إنالشّخصيّات ّ في هذه الروايات جاءت مفتعلة و مشاركة مـع الحدث على الأغلب ، وهي سبب تعقّد الحدث والسير للصراع الناشئ بينهمـا، كمـا أنها لم تكن ثابتة في فلك التقسيم الذي ذهب إليه السعافين، لكنها تحوّلت من دائـرة إلى أخرى .

أمّا بالنسبة للسرد والحوار في هذه الروايات، "فاعتمدت بصورة عامّة الأسلوب الملحميّفي السرالذي يقصّ الرّوائي به أحداث الرواية بضمير الغائب جاعلاً من

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص212.

(2) المصدر نفسه، ص213.

نفسه راوية يسرد الأحداث"(1).

ومن الطبيعي كما أسلفنا الذكر أن نجد الاختلاف في الأسلوب السردي في هذه الروايات وفقًا لأسلوب كل كاتب، فمثلاً ما زال كرم ملحم يحرص على أسلوبه البياني المنمق على الرغم من وضوح عاطفته في ذلك، أمّا بالنسبة لمارون عبود في روايته "الأمير الأحمر" فحاول أن يجعل أسلوب روايته بالغ اليسر بحيث يقترب من اللهجة الدارجة المتسمة بطابع الفكاهة(2).

وكذلك الحوار فمن رؤاه الأساسية الكشف عن طبيعة الشخصيات، وتحديد صورها ومستواها، فقد تفاوتت هذه الروايات في استثمار هذه الرؤى من خلال التوظيف الناجح في الرواية .

"ولعلّ مارون عبود في روايته "الأمير الأحمر" كان أكثر الروائيين إفادة من عنصر الحوار في محاولة الكشف عن مستوى الشخصية باستخدام اللهجة المحليّة، التي تمزج الذكاء بالفكاهة"(3).

ويشير السعافين إلى قضية أساسية ومهمة في الحوار، وهي اللجوء إلى استخدام اللهجة العاميّة المحليّة على ألسنة الشخصيات، "إلاّ أن المضمون الفكري ربما يتفوّق على مستوى الشخصيّة، فـ الرؤية الفكريّة والسياسيّة قد تكون غير واضحة في ذهن الشخصيّة على هذا النحو الذي توحي به دلالة التعبير"(4)، ويمثّل بذلك على رواية مارون عبود "الأمير الأحمر".

إنّ لجوء كتّاب الرواية إلى استخدام اللهجة العاميّة المحليّة، كان على غير وعي مع التوظيف الفكري للشخصيّة، فمثلاً ربما تكون الشخصيّة على مستوى من الثقافة والفكر، وهذا لا يتناسب مع اللغة العاميّة التي قد نسبها المؤلّف لتلك الشخصيّة .

ويذهب السعافين إلى منطلق ثانٍ لذلك التوظيف غير ما ذهبنا إليه سابقًا، وبوسعنا أن نلاحظ أن الحوار وإن جاء باللهجة العاميّة لم يغيّر كثيرًا في التمييز

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ، ص213.
(2) المصدر نفسه، ص214.
(3) المصدر نفسه، ص214.
(4) المصدر نفسه، ص215.

بين مستويات الشخصيات، وإن منحها بُعدًا واقعيًّا، فلا يمكننا التفريق بين شخـصية وأخرى حسب مستواها الفكري غالبًا"[1].

أمّا الموضوع الثاني الذي عالجه السعافين وفق الرؤية الرومانسية، فهو الرواية الاجتماعية، فقد سار على نهج الرواية التاريخية في طريقة المعالجة، وبدا اهتمامه بها من حيث الموضوعات والأحداث، والعقدة والشخوص، والسرد والحوار.

ولقد كثرت الموضوعات التي عالجتها الروايات الاجتماعية كثرة واضحة ممـا ينسجم مع طبيعة الرومانسيين، ومن أهم هذه الموضوعات قضايا الحب، وما يتصل به، فقد ثار الرومانتكيون على كل ما يقف في سبيلهم، ورأوا أن عاطفة الحبّ ينبغي السمو بها[2].

عنيت الرواية العربيّة في بلاد الشام بالحديث المثالي عن الحبّ، وإضفاء القدسية والطهارة عليه، وحرصت على التغني باللقاء الروحي بين الأحبة، الذين يستطيعون أن يتغلبوا على قيود المادة، ليحلِّقوا في أجواء قدسية روحانية [3].

ويربط السعافين بين موقف الرومانسيين، وموقف كثير من شـعرائنا العـذريين بالنسبة لهذه القضية، "ولعلّ رواية "الأجنحة المتكسِّرة" لجبران خليل جبـران، أول رواية صدرت عن رؤية رومانسية واضحة، وقد نشرت على أرجح الروايات فـي عام 1912م، وتبدو القيمة الكبرى لهذه الرواية في أنها رواية رومانـسية مبكـرة، جلت القضايا التي تعرض لها الرومانسيون في ثورتهم على المجتمع وقيوده الطائفية وفي موقفهم الثابت من قدسيّة الحب"[4]، فالروايات الاجتماعية التي ظهرت في تلك الحقبة، ما هي إلاّ ثّورة ضد القيم الاجتماعيّة والقيود الطائفيّة التي تقف وتصد ذلـك الحبّ الطاهر، فجاءت تلك الروايات تصوّر علاقات المحبين وما يعترضها من قيم المجتمع وقيوده .

وفيما يبدو أن رأي السعافين السابق في قضية الحب وقدسيّته، محاولة منه لدفع

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص215-216.
(2) المصدر نفسه، ص217.
(3) المصدر نفسه، ص217ـ218.
(4) المصدر نفسه، ص218.

المسألة إلىقضية التراث والإفادة منه، ويتضح ذلك منخلال ربطه لها بـ قضية الحبّ عند الشعراء العذريين، ويدلِّل على أن الروايات التي ظهرت بصبغة رومانسية قد نهلت من جبران خليل جبران في روايته الأولى "الأجنحة المتكسِّرة"، ويتضح ذلك في رواية "لقاء" لميخائيل نعيمه، فهي تتخذ مجالها في عالم الروح الشفّاف النقي المتوهج متوسلة بالعبارة الشعرية المجنحة(1).

ونجدهيعلِّق على رواية "لقاء" لميخائيل بقوله: "تدور الرواية حول علاقة حبّ تتجسد من خلالها المعاني الفلسفية المتمثلة في صراع الروح والجسد، فـ لم يتم لقاء الحبيبين إلاّ بعد أنّ غادر الحياة، فبهاء ليست فتاة اليوم وإنما هي قد يمة جديدة، وكذلك ليوناردو، فقد مزج نعيمه عامل الأسطورة بعالم الحقيقة"(2).

كما أنّه يشير إلى رواية كرم ملحم كرم "اللحن الشرود" إلى تلك الروحانية والقدسيّة في الحبّ، علىإنّها تقترب في منحاها وموضوعها من رواية "لقاء" لميخائيل نعيمه، وإن كانت أقرب إلى الواقع والحياة من رواية "لقاء"، إلاّ أن طابعها مع ذلك رومانتيكي واضح في جنوحها إلى عالم المُثُل والروحانيات"(3).

وكما ذكرنا سالفاً فإ ن روايات تلك الفترة كانت ثورية إصلاحية ضد قيود المجتمع وفرضياته، فكانت تحمل الأفكار الإصلاحية التي انتشرت من خلال نتاج الرومانتيكين، ويعدّ السعافين رواية "مارون غصن "للخوري، ورواية "الثورة"لفردي مخلوف، انعكاسات لتلك الثورة ضد القيم الاجتماعية .

وينوّه السعافين إلى قضية فلسطين في تلك الروايات، فكانت من أبرز القضايا التي تتصل بقضية الاستغلال والتحرر الوطني والوعي السياسي والاجتماعي، ومن تلك الروايات التي عالجت هذه القضية من منظور رومانسي، رواية "بيت وراء الحدود" لعيسى الناعوري، ورواية "تاهاتا" لرشاد دارغوث، و "طريق فلسطين" لعلي أبو حيدر، و "لاجئة " لجورج حنا وغيرها(4).

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص219-220.

(2) المصدر نفسه، ص220.

(3) المصدر نفسه، ص220.

(4) المصدر نفسه، ص225-226.

ورغم تأثر تلك الروايات بنتاج الرومانتيكيين، وما جاء بها من معالجة رومانسية، إلاّ أنها حاولت أن تصيغ التاريخ وتعيد هيكلته من خلال النظر إليه، وفق معطيات العصر، وهذا ما لم نجده في الرواية التاريخية التي حاولت الحفاظ على المادة التاريخية وإن عالجته كذلك وفق رؤيتها الرومانسية .

وفيما يتعلق بالأحداث والعقدة في تلك الروايات، " يلاحظ أن أحداثها تدور حول شخصية مركزية تستأثر بتعاقبها وبتطورها، كما يلاحظ أنها تضع الشخصية غالبًا في بؤرة الاهتمام "[1]، وفي رأيي أنها شخصية المؤلف نفسه الذي يكتب الرواية بضمير الغائب، فجاءت الشخصيات الثانوية والأحداث مسخّرة للحديث ومساندة للشخصيّة المركزية .

ومن هذه الروايات التي اصطلح السعافين على تسميتها روايات الشخصية، رواية جبران خليل جبران "الأجنحة المتكسّرة "، وروايات الجابري، "قدر يلهو "و "قوس قزح ففي هاتين الروايتين تدور أحداثهما حول شخصية "علاء"، إذ إن الأحداث توظّفّ في خدمة الشخصيّة؛ لتقدم عنها الا مزيد من المعلومات، ورواية ميخائيل نعيمة "اللحن الشرود "، ورواية الشيخ قرير العين " لكرم ملحم كرم، وغيرها[2] .

ومن الممكن أن نصطلح على تلك الروايات بمصطلح السير واية، فهي أشبه ما تكون بسيرة ذاتية للمؤلف، حاول بها أن يكتب عن حياته وأفكاره ومنطلق إبداعه بوعي إلى حدٍّ ما بفنية الرواية، وتمحور الأحداث حول الشخصيات الرئيسة.

ونتيجة تمحور الأحداث حول الشخصية، وبناء الرواية أساسًا على بروز شخصيّة المؤلف من خلال تقمصه للشخصيّة المحوريّة، فقد جاءت العقدة واهية غير متماسكة إلى حدٍّ، وذلك نتيجة الاهتمام بالشخصيّة نفسها، وتقديم كل ما يلزم لها من ناحية الظهور والتمحور في البناء الفني للرواية .

ويشير السعافين إلى أن العقدة بشكل عام في تلك الروايات ربما تكون متماسكة ، كما في رواية "اللحن الشرود" لميخائيل نعيمة، وهي متفاوتة من رواية إلى أخرى،

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص226.

(2) المصدر نفسه، ص229.

إلاّ أن غياب الواقع في تسلسل الأحداث جعلها تسير وفقاً لرغبة المؤلف وخياله الذي يريد(1).

ويؤكد السعافين على أن هذه الروايات التي وظّفت الشخصيات الأخرى سواء أكانت رئيسة أم ثانوية في خدمة هذه الشخصية المحوريّة، كانت تستلهم في موضوعها وأحداثها تجارب ذاتيّة للمؤلف، فإن الفصل بين شخصية المؤلف، والشخصية المركزيّة في الرواية يشكّل صعوبة بالغة؛ لأنّ استلهام المؤلف في كتابة روايته، حياته الخاصة وتجربته الذاتيّة جعل الذات تطغى على الموضوع بشكلٍ سافر، مما أدّى إلى تضخّم الشخصيّة المحورية، على حساب الأحداث والشخصيات الأخرى(2).

بيد أنّ هنالك جانبًا آخر غير ما ذهب إليه السعافين في ذاتية الرواية، وطغيان شخصية المؤلف على العناصر الأخرى، بيئة الحدث الذي تعالجه الرواية، فكانت مشكلة اجتماعية نوعًا ما، فبدأ المؤلف في تقديم شخصياته، منذ بداية الرواية، على أن هذه الشخصيات هي من ستحمل المشكلة الاجتماعية التي تعالجها الرواية؛ لهذا حاول أن يوظف الشخصيات الأخرى والأحداث في محاولة منه؛ لإنجاح المشكلة التي تقوم على عاتقه بتحملها لإحداث شخصياته.

وانطلاقًا مما ذهبنا إليه سابقًا فإن الموضوعات التي عالجتها الروايات كانت في الغالب في بناء درامي يحرص على الحدث والشخصيّة؛ لذا اعتمدت تلك الروايات على إظهار بؤرة التفاعل بين الشخصيّة والبيئة الاجتماعية، فبدت المشكلة الاجتماعيّة مشكلة خاصّة تمثل شخصيّة بعينها.

ويمثل السعافين بروايات الجابري الثلاث "نهم"، و"قدر يلهو"، و"قوس قزح"، مثالاً يصلح لذلك حيث وظّفت الشخصيات الأخرى لخدمة الشخصية الرئيسة فيها، تتصرف منها وتفكر بطريقتها وتلقي الضوء على مزيد من صفاتها، كما أنها لا تخضع فقط لإرادة المؤلف لا حسب(3).

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص 245.

(2) المصدر نفسه، ص249.

(3) المصدر نفسه، ص254 وما بعدها.

ويلاحظ أن تلك الشخصيات في هذه الروايات، جاءت مفرغة وخالية من الأوصاف الخارجية "إذا كانت هذه الأوصاف الخارجية لا تقدم لنا شيئاً ذا قيمة، في الكشف عن ملامح الشخصية وتميزها، وبالتالي تحديد ملامحها النفسية الداخلية، من خلال ارتباط الملامح الخارجية بالعمق النفسي لهذه الشخصية، فإن محاولة التعرض لرسم الشخصية من الداخل لم تكد تنجح على أدنى المستويات، فقد عمد الكتّاب إلى إطلاق التعميمات تنطبق على جنس الرجال جميعًا، أو على جنس النساء على اختلاف فئاتهن وأعمارهن أيضًا"[(1)].

إن سبب غياب الوصف الخارجي للشخصية، وعدم نجاح رسم الشخصية من الداخل، ومجيء تلك الشخصيات جاهزة ومتكاملة منذ بداية الرواية، جعل المؤلف يحاول تقديمها دفعة واحدة، وإضفاء الصفات العامّة عليها (الخيّرة، الشريرة)، ولهذا جاءت خالية من الوصف المميز لكلّ شخصية.

وفيما يتعلق بالسرد والحوار في هذه الروايات، يلاحظ أنّ "...الكتّاب قد عمدوا إلى اصطناع الأسلوب الملحمي في السرد في الأغلب الأعم، وهو الأسلوب التقليدي الذي يتيح للكاتب أن يتدخل مباشرة في الحديث عن الشخصيات من الخارج، والتعلق في تصرفاتها وإطلاق ما يشاء من صفات عليها دون أن تمنعه أيّ قيود"[(2)].

إن ثمة سببًا وراء جنوح الكتّاب إلى الأسلوب التقليدي، وهو حريّة تصرفهم في امتلاك الحدث والشخصية على حدٍّ سواء، فيتيح لهم فرصة التدخل والتعبير عن ذاتهم وعواطفهم كيفما أرادوا.

وإلى جانب ذلك الأسلوب الملحمي في السرد، فقد زاوج كتّاب الرواية في استخدام أساليب سردية أخرى من مثل المذكرات والرسائل، والحوار الخارجي، فمثلاً استخدم الجابري في روايته "قوس قزح" أسلوب المذكرات الذي أتاح للقارئ أن يتعرف إلى الجوانب من الأحداث التي لم تسجلها الرواية، وكذلك استخدمت رواية "عمر أفندي" أسلوب الرسائل، كما استخدم عبد الوهاب الصابوني في روايته

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص258.

(2) المصدر نفسه، ص266.

"عصام" الحوار الذاتي والاسترجاع، وغيرها الكثير[1].

وأمّا ما يتعلق بالحوارالذي يساعد في تحديد مستوى الشخصية ، والكشف عن هويتها، فإنّ هذه الروايات لم تحقق الغرض من هذه الوظيفة، فاختلط السرد بالحوار، وأصبح من العسير على القارئ أن يفصل بين طبيعة كل شخصية من الشخطتيو التي يدور على ألسنتها الحوار ، وبين طبيعة المؤلف ذاته ، فقد طفت شخصية المؤلف على الشخصيات كافة، وظهر مستوى السرد في مستوى الحوار مما جعل الحوار يفقد وظيفته الرئيسية"[2].

ويمثلعلى ذلك بروايات الجابري ، ورواية جبران خليل جبران "الأجنحة المتكسّرة "ورواية "لقاء "وغيرهاأنها جاءت بلغة واحدة ، لا تكشف عن طبيعة الشخصية ولاكتّها مّن التفاعل مع الأحداث، كما أنه جاء معبّرًا عّ ً ن ذاتيّة الم ؤلّف وفِكره[3].

ويرى السعافينأن الأسلوب في روايات هذا الاتجاه بعامّة ّيغلب عليه الخطابيّـة على عادة الرومانتيكيين الذين كثيرًا ما يتوجهون مباشرةً أو على ألسنة أبطالهم إلى المخاطبين بلهجة خطابيّة مشبوبة بقدر كبير من الحماسة، كما أنهم مالوا إلى ستخدام تعبيرات الأدب الشعبي كما عند كرم ملحم كرم ، وميخائيل نعيمة وغيرهم[4].

واتّجه إلى تحليل الرواية ذات الرؤية الواقعيّة على الطريقة نفسها، من حيث الموضوعات والأحداث، والعقدةوالحوار وغيرها، وتقسم ا لرؤية الواقعيّة إلى ثلاثة أقسام: رؤية تسجيليّة، ورؤية انتقاديّة، ورؤية اشتراكية .

أمّا الروايات ذات الرؤية الواقعيّة التسجيليّة، فإنها "تمثّل هذا الاتجاه التسجيليّ في عدّة رّوايات عالجت موضوعات اجتماعيّة وّسياسيّة مّعالجة ، اهتمّت برصد الظواهر في المقام الأول، دون إعطاء الجوانب النفسيّة اهتمامًا

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص267-269.

(2) المصدر نفسه، ص272.

(3) المصدر نفسه، ص 272-277.

(4) المصدر نفسه، ص278-279.

رئيسيًا"[1].

وتعني الواقعيّة التسجيلية، تلك الصيغة من صيغ الواقعيّة التي حاولت أن تقدم تمثيلاً للواقع الاجتماعي، وذلك بالنفاذ المباشر في الحياة والواقع، ذلك النفاذ الذي يتقبل الأشياء كما تبدو لنا في الظاهر[2].

وهذا يتشابه مع الروايات الاجتماعيّة التي تهتم بالمشكلة نفسها، فتحاول التعبير عن وجهة نظرأو،فكرة معينة دون الوقوف على الجوانب النفسيّة ، التي يستطيع القارئ من خلالها أن يتعايش مع الشخصيّات ويحسّ بها .

ومن أمثلة الروايات التي نحت ذلك المنحى في رأيه ، رواية الحب المحرّم" لوداد سكاكيني، فقد عالجت مشكلة اجتماعيّة حول قضيّة الأخوة في الرضاع وحيلولتها، دون زواج حبيبين، وروايات السباعي "مواطن أمام القضاء " ورواية "ثم أزهر الحزن"، فقد عالج بها بعض المشاكل الاجتماعيّة، وسجّل بعض الوقائع لها، وكذلك رواية "مكاتيب الغرام" لحسيب كيالي، ورواية "وداعًا يا أفاميا " لشكيب الجابري، فقد اتجهت اتجاهًا واقعيًّا تسجيليًا يرصد الواقع، و سجّلت ظواهر المجتمع وقضاياه من خلال بطل الرواية[3].

إنّ أحداث تلك الروايات، "غلبت عليها الصفة التسجيليّة، غير أنها تعرّضت لصور من "الحرفيّة" التي تتناول كل شيء وتتحدث عن كل شيء، دون الاهتمام بالعناصر التي تجعل لتطور الأحداث مغزى خاصًا"[4].

ويمكن القول: إنّ روايات هذا الاتجاه من الطبيعي أن تسير إلى الحرفية في رصد الأحداث؛ لأن وظيفتها رصد الظواهر بشكلٍ عام، وإن بدا الاهتمام بحدث معيّن، إلاّ أنها تشعّبت من حيث تسجيل مواقف وأحداث أخرى، مما أدّى إلى التشظّي في أجزاء الرواية على الأغلب .

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص284.
(2) الورقي، السعيد: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندرية، د.ت، ص 78 .
(3) السعافين: تطور الرواية العربية في بلاد الشام، ص285-286.
(4) المصدر نفسه، ص287.

ومن هنا فإن الواقع في روايات الواقعيّة التسجيلية واقع خارجي، لم تخلقه الشخصيّة، وإنما تعيش فيه بناءً على الإطار العام لها "كشيء قائم بذاته لا تتأتى له الدلالة التامة إلا بواسطة فنون العرض والاستمالة، وهذا يعني أن الأحداث قد وقعت بالفعل، وأن أسبابها، أيّ فكرة المجتمع كانت قائمة قبل أن تبدأ هذه الأحداث"(1).

ويأتي تعليق السعافين على رواية ثمّ أزهر الحزن "، التي تتضح بها الواقعيّة التسجيليّة بصورة كبيرة، "فالأحداث متعددة وباتجاهات شتّى، والقصص الجانبيّة كثيرة تكاد تحيل الرواية إلى أجزاء مفكّكة، فاكتفت الرواية برصد الظواهر التي تطفو على السطح، دون أن تقدم أحداثًا مركّبة تكشف أبعادًا أعمق لكل من الحدث والشخصيّة، فكان بوسعنا أن نحذف كثيرًا مِن الأحداث دون أن تتأثر الرواية، مثل الأحداث التي اتصلت بالشخصيات، أبو سعيد وزوجته، ونورا وخطيبها، وأبله زينب وأخوها،... غير أن الكاتب أراد أن تكون هذه الشخصيّات رموزًا وإشارات تقدم خلفيّة تسجيلية للرواية"(2).

وكذلك الأمر بالنسبة للعقدة، فإنها لم تلتزم حبكة معينة تتحرك تجاهها الأحداث وتتبلور حولها، ففي بعض الروايات التزمت بحبكة معينة داخل الإطار العام كما في رواية "الحبّ المحرم"، إلاّ أن العقدة الغراميّة ظلّت تتحكّم في أحداث الرواية الرئيسة إلى حدٍّ كبير، كما في روايتي "مواطن أمام القضاء"، ورواية "ثم أزهر الحزن" لفاضل السباعي (3).

ويمكن القول: إنّ روايات هذا الاتجاه بقيت تسبح في فلك فكرة معينة، فحاول المؤلف جاهدًا أن يسجّل كل ما يتصل بتلك الفكرة من مواقف وأحداث وشخصيات، سواء أكان ذلك في خدمة الفكرة الرئيسة أم لا، وكذلك الأمر للعقدة فيها، فقد جاءت في خدمة تلك الفكرة، بمعنى أنها مفروضة عليها منذ بداية الرواية، وليست نابعة من حركة الشخوص والأحداث في الرواية بشكلٍ عام، والذي يميّزها أنها حاولت

---

(1) موير، إدوين: بناء الرواية، تحقيق: إبراهيم الصيرفي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1965م، ص 12 .

(2) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص289.

(3) المصدر نفسه، ص294ـ295.

تقديم التمثيل الموضوعي للواقع الاجتماعي، واتخذت منحىً تسجيليًا يلملم جزئيات الواقع بشتاته وأطيافه المختلفة .

وأمّا فيّما يتعلق بحركة الشخوص في روايات ذلك الاتجاه، فيرى السعافين أنه "نتيجة للتسجيليّة التي قام عليها بناء هذهالروايات بعامّة، فقد ظهرت الشخصيّات معزولة إلى حدٍّ ما يعوزها التلاحم مع الأحداث، وبدت كأنّها وحدة منفصلة تمارس وجودها في لوحة منفصلة من لوحات الرواية وصورها المتعددة، مما ساعد على ظهور ذاتيّة المؤلف في كثير من هذه الروايات"[1].

بمعنى أن شخصيّاتّ روايات هذا الاتجاه جاءت نمطيّة، أيّ لا تتحكّم بتصرفاتها من خلال تحركها مع الأحداث، وإنما من السهل أن نحذف بعضها دون الخلل في أجزاء الرواية؛ انطلاقًا من هيمنة المؤلف الذي جاء بها فقط من أجل مغزى أراده بعينه، ولم يخصها بصفات تميّزها عن غيرها، فبقيت مهمّشة حسب إرادة المؤلف .

لقد حاول المؤلف أن يقدّم شخّصياته من خلال ظروفها الاجتماعيّة المّحيطة بها ، والشخوص في الجزئيات الدقيقة، وكأنّه لوّن تلك الشخصيات والأحداث بلون بطله الذي يحمل على عاتقه الفكرة العامّة التي ينطلق منها المؤلف نفسه، ولهذا جاءت الشخصيّاتّ نمطيّة ّلا تؤثّر ّفي ّالحدث الرئيس، وكأنها صورٌ أو نماذج تخدم الإطار العام الذي رسمه المؤلف .

وقد اختلفت الروايات في هذا الاتجاه في الأسلوب باختلاف أساليب الكتّاب، "إنها اعتمدت في سردها على الأسلوب الملحمي بعامّة، باستثناء كل من رواية "مكاتيب الغرام" لحسيب كيالي، ورواية "ثم أزهر الحزن" لفاضل السباعي، اللتين اعتمدتا أسلوب "ضمير المتكلم" مع اختلاف في طبيعة السرد في كلٍّ منهما"[2].

جاءت روايات هذا الاتجاه لتقدم رؤية تسجيليّة للواقع من الخارج، أي بالمنظور العام وما يتعلق به من تفاصيل وملاحظات عامّة ، سواء أكان للحدث أم للشخصيّة؛ لهذا جاءت تمثيلاً مشابهًا للّواقع على الرغم من غياب التفاعل في هذا الاتجاه، وإنما هي حركات رصدها المؤلّف ؛ لتجسيد ذلك المنظور الذي أراد أن يعبِّر عنه بشكلٍ

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص299-300.
(2) المصدر نفسه، ص306 .

عام .

وتدور روايات هذا الاتجاه بشكلٍ عام في بيئات واحدة تقريبًا، كما نرى في روايات السباعي فقد سجّل مثلاً رواياته لطبقات اجتماعية في بيئات محدودة؛ لذلك فقد تشابهت شخصياته، واشتركت داخل الإطار العام الذي رسمه المؤلف لها، ويبدو لنا أن مثل هذه الروايات تنتمي إلى خليط من رواية الحدث ورواية الشخصيّة .

ويتابع السعافين التطور الروائي من خلال الاتجاهات النقديّة المختلفة، فقد عالج الروايات ذات الرؤية الواقعيّة الانتقاديّة على غرار النهج السابق، "وإذا كانت هذه الروايات تستلهم الواقع في معالجة موضوعاتها، فإن معالجة هذه الموضوعات تتصل بسلبيات الواقع الاجتماعي الفاسد، وقيَمِه المختلفة، وتحاول هذه الروايات أن تحلّل الواقع من هذه المنطلقات المختلفة لتنتقد المعايب الصارخة التي تحكم العلاقات المختلفة التي تؤلف هذا الواقع"(1).

وقد غلب على كتّاب الواقعيّة النقديّة بعامّة من حيث هم مصورو الواقع أن يصوروا الحياة المتنافرة الممزقة، الحياة التي تسحق كلّ ما في الإنسان من عظيم وجميل بلا رحمة (2).

وقد اتجه كتّاب الواقعيّة من خلال رواياتهم إلى تصوير الواقع بشتاته وطبقاته المختلفة، فقد وقفوا على الوضع الاجتماعي والسياسيّ والاقتصاديّ والقومي، وبدا تصويرهم لذلك الواقع بنظرة تشاؤمية من خلال القيم السائدة في المجتمع، كما اهتمت تلك الروايات بالمادة التاريخيّة، إلاّ أنّ ما يمايزها عن غيرها من الروايات السابقة أنها كانت تصدر عن وعي وقيمة للتاريخ من خلال تصوير الواقع وربطه بقضايا عامّة .

ويشير السعافين إلى أن قضية فلسطين من أبرز القضايا السياسيّة التي أحدثت آثاراً عميقة في المجتمع العربي، قد تفاوت الروائيون من خلال تعرضهم لتلك القضية، فمنهم من توصّل بها للحديث عن المجتمع العربي وما يزخر به من فساد

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص313.

(2) لوكاتش، جورج: دراسات في الواقعيّة، ترجمة : د.نايف بلوز، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1972م، ص13 .

وتخلّف وتناقضات، كما في رواية "صيادون في شارع ضيق" لجبرا إبراهيم جبرا، ورواية "غرباء في أوطاننا" لوليد مدفعي، ومنهم من عرض لها بصورة رئيسية ومباشرة من خلال شخوص يمثلونها، كما في روايتي غسان كنفاني "رجال في الشمس" و"ما تبقّى لكم"، ومنهم من تعرّض لها من خلال معالجة الواقع الاجتماعي والسياسي والقومي، كما في رواية "ستة أيام" لحليم بركات، وكذلك رواية "العصاة" لصدقي إسماعيل، وغيرها[1].

ويبدو أن الروائيين قد اتخذوا من القضية الفلسطينية منطلقاً للتعبير عن الواقع العربيّ بأشكاله المختلفة، فقد جاءت رواياتهم تحمل اللوم والتقريع والانتقاد من ذلك المجتمع وقيَمِه المختلفة.

وبهذا تكون روايات هذا الاتجاه قد اقتربت من خط الرواية الجديدة، شكلاً ومضموناً، فقد جسّدتْ تلك الروايات الشخصية الثوريّة التي حملت على عاتقها ثقل المجتمع وسلبياته، ووخز العار الذي لحق به، كما أنها تفاوتت بين التسجيل والتحليل، وبين استخدام أسلوب البناء الروائي الجديد، من خلال طرح الرؤيا الداخليّة، وتوظيف مستويات الوعي كما في الرواية الجديدة .

ويؤكّد ما ذهبنا إليه رواية "رجال في الشمس " لغسان كنفاني، فلم يكتفِ غسان بالرؤية الانتقاديَة، أو الموقف النقدي من ذلك المجتمع الذي يحمل صفات الخزي والعار، إلاّ أنّه حاول أن يخلق بطله الثوري الذي يتغلب على العدوان، ويتضح ذالك جليًا في رواياته "ما تبقّى لكم "، "أم السعد"، "وعائد من حيفا" على الرغم من أن السعافين لم يشر إلى الروايتين الأخيرتين له .

ويذهب السعافين إلى أن روايات هذا الاتجاه اختلفت في تمثيل الرؤية الواقعية النقدية، من حيث تدرج البناء الروائي من الشكل التقليدي إلى أحدث الأشكال المعاصرة، كما أنّها توسلت في أساليبها السردية من الشكل الملحميّ إلى أسلوب تيار الوعي، إلى التوافق الزمني، إلى انعدام الحبكة المركزيّة، ويرتبط هذا كلّه ارتباطًا مباشرًا بالأحداث وتطورها، وبالعقدة أيضاً[2].

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص316-319.

(2) المصدر نفسه، ص320.

وأمّا بالنسبة لشكل في روايات هذا الاتجاه، فتتدرّج في ثلاثة أقسام رئيسة: الشكل التقليدي، ويتمثّل في روايتي جبرا إبراهيم جبرا "صراخ في ليل طويل"، و"صيادون في شارع ضيّق"، وفي رواية عبد السلام العجيلي "باسمة بين الدموع"، والشكل المعاصر، أو الأقرب إلى المعاصرة يتمثل في روايتي غسان كنفاني "رجال في الشمس"، و"ما تبقّى لكم"، وفي رواية حليم بركات "ستة أيام"، وثمّة شكل ثالث يقع وسطاً بين الشكلين: التقليديّ والمعاصر تمثّله رواية صدقي إسماعيل "العصاة"[1].

ونلحظ أنّ تقسيم السعافين السابق لروايات هذا الاتجاه من ناحية الشكل، جاء بناءً على تطور الأحداث وتشكيل عقدتها، فالشكل التقليدي اتخذ السرد الملحميّ الملتزم بالحدث ونموّه بالشكل التدريجيّ مع توظيف أساليب تيار الوعي من مثل: الاسترجاع والاستباق والتداعي وغيرها من التقنيات الفنيّة، أمّا الشكل الثالث الذي نحلن الشكلين السابقين، فقد اهتم بالمادّة التاريخيّة مع انسياقها خلف تطوّر الحدث، وتحقيق ذروة التفاعل بين شخصياتها وأحداثها.

ولعلّ أهم ما يميّز روايات هذا الاتجاه أنها تسير وفق الرواية الدراميّة، ويتأتى هذا من خلال تجمع الأحداث وتمركزها حول الحدث الرئيسي، فنلاحظ التأثير المتبادل بينها، فنشاط الأحداث يتم داخل الرؤيا العامّة للرواية مع شيء من التفاعل.

ولذا يقول: "يمكّن لقارئ هذه الروايات أن يميّز بين نوعين من الرواية تقريبًا، رواية تقع وسطًا بين رواية الشخصيّة والرواية الدرامية، ورواية تغلب عليها الصفة الدراميّة، ولعلّ رواية "باسمة بين الدموع" لعبد السلام العجيلي تمثّل النوع الأول، فقد أخذت شخصيّة "سليمان عطا الله" المحامي البارز كثيرًا من سماتها منذ البداية، كما قدّمت شخصيّة "باسمة" بوضوح ملحوظ، غير أن توالي الأحداث أضاف جديدًا لهاتين الشخصيتين وغيّر من نفسيتهما"[2].

وفيما يبدو أن روايات اتجاه الرؤيا الواقعيّة التسجيليّة وقعت بين نوعين من الروايات، رواية الشخصيّة، ورواية الحدث، بيد أن روايات هذا الاتجاه الانتقاديّ

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص320.

(2) المصدر نفسه، ص321.

وقعت بالقرب من الرواية الدراميّة أكثر من غيرها ؛ لأنّ سير الأحداث فيها جاء على وفق نظريّة التفاعل فيما بينها .

ويلاحظ السعافين من خلال تتبعه لتطوّر الأحداث في روايات هذا الاتجاه أنها قد اختلفت في طريق سردها، فقد جعلت بعضها الفكرة أساسًا للحدث الروائيّ ، أو بديلاً منه كما افتقد بعضها الآخر الحدث الرئيسي، وتركزت جزئيات مختلفة من الأحداث متوسلة بالتواقت الزمني، والتداعي الذهنيّ والنفسيّ، لتحقق في النهايّة الخاتمة الدراميّة، وثمّة روايات اعتمدت الحدث الرئيسي الذي ترفده أحداث وأفكار أخرى، بحيث تؤدي في النهاية إلى خاتمة دراميّة أيضاً، كما أنها افتقدت الحدث الرئيسي على وجه العموم(1).

وفيما يتعلق برسم الشخصيات ، "تفاوت الروائيون في رسم الشخصيّات بتفاوت موقف كل منهم من قضية الشكل بعامّة، فمال بعض الروائيين إلى العناية برسم الشخصية من الخارج مع عدم إغفالها من الداخل كما نلاحظ في رواية "باسمة بين الدموع"، وإلى حدٍّ ما في روايتي "صراخ في ليلٍ طويل "، و "صيادون في شارع ضيّق" كما اتجه بعض الروائيين إلى رسم الشخصية من الداخل مع عدم إغفال الملامح الخارجيّة اغفالاً تامًا"(2).

ويمكن القول: إن روايات هذا الاتجاه قد اهتمت بالناحية النفسية ، والفكرية لدى الشخصية مع اختفاء الصفات الخارجية ، ولعلّ هذا ما يميزها عن الاتجاه السابق الذي أهمل تمامًا النواحي النفسية للشخصية، وجاء ذلك كلّه مؤثّرًا في العقدة التي أصبحت في حالة من التوتر تبعًا للنواحي المختلفة للشخصية .

كما نجد أن تلك الروايات أغفلت تمامًا هيمنة المؤلف على شخصيات، وأحداث الرواية، بينما جاءت الأحداث وفقًا للمنطلق الفكري ، والنفسي لدى الشخصية، وهذا ما جعلها تسير وفق الرواية الدرامية، والتي تتميز بغياب دور المؤلف بحركة سير الأحداث وتحكّمه بها، ومما يؤكد ما نذهب إليه أن البطل في روايات هذا الاتجاه لم يكن سلبيًا بل أصبح إيجابيًا يعيش في ظروف اجتماعية، ويحاول أن يعبِّر عن وجهة

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص343-344.

(2) المصدر نفسه، ص346.

نظره بما يحمل من أفكار ورؤى جديدة .

ولا ينفصل السرد والحوار في هذه الروايات عن حركة الأحداث والشخوص، لكنّه جاء بتنوع كما في الأحداث من حيث الطريقة التقليدية كما في رواية "باسمة بين الدموع"، وبين الطرق الحديثة في السرد كما في روايتيمّا تبقّى لكم " و "ستة أيام"[1].

وفي هذا الصدد يقول السعافين معلقاً على رواية جبراإبراهيم جبرا : "وقد استخدم جبرا في روايته "صيادون في شارع ضيّق" أساليب سردية مختلفة مثل الرسائل والمذكرات والارتداد إلى الماضي والتذكر، وتيار الوعي، وتعدد الضمائر، غير أن هذا الاختلاف جاء وفقاً لضرورة فنية اقتضتها طبيعة تصوير الشخصيات، ومحاولة استبطانها والتعرف إلى داخلها"[2].

وما يجلب الانتباه في نصه السابق، أن تلك الأساليب السردية الحديثة المتبعة في روايات هذا الاتجاه جاءت لضرورة فنية ، وهذا بدوره يجعلتلك الروايات إلى جانب الرواية الجديدة إلى حدٍّ ما .

أمّا فيما يتعلق بالروايات ذات الرؤية الواقعية الاشتراكية، يرى السعافين أنها "عرضت لموضوعاتستمد مادتها من التاريخ العربي المعاصر؛ في محاولة لتصوير الأحداث الهامّة التي مرّت بها الأمّة العربيّة وأثّرت فيها تأثيرًا بالغاً ، فقد تركت تلك الأحداث آثارها الواضحة في الحياة الفكرية والاجتماعية والسياسية لأعوام طويلة، بل أنها ما تزال تعاني من تلك الآثار حتى الآن"[3].

وفي هذه الروايات التي استلهمت من التاريخ المعاصر مادتها الروائية، "فإنها قد اشتركت جميعًا في معاجلة القضايا القومية والاجتماعية وما يتصل بها من قضايا الفكر والسياسية، فنجد القضية القوميّة تتجلّى في رواية "الرغيف" في الثورة العربيّة

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص364.

(2) المصدر نفسه، ص366. وانظر: السعافين: الأقنعة والمرايا دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي، ط 1،دار الشروق، فلسطين، 1996م، ص35 وما بعدها.

(3) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص379.

ضد الأتراك، وتتضح هذه القضية أيضًا في رواية "لن تسقط المدينة" في كفاح السوريين ضد الاستعمار الفرنسي ...، كما تجلّى الوعي القوميّ في روايتي حنا مينه "المصابيح الزرق"، و "الشراع والعاصفة"، كما عالج المؤلف في رواية "متى يعود المطر" قضايا الوحدة والحريّة الاشتراكيّة"[1].

لذا نجد السعافين لم يُهمل المضمون الروائي، فقد درس مضامين تلك الروايات إلى جانب الشكل الذي اعتمدته، فجاءت روايات هذا الاتجاه معالجة لمجموعة من القضايا الوطنية والسياسية والقومية .

ويشير إلى أن أهم ما يميّز هذه الروايات أنها لم تقم في بنائها على شخصية زمنية تستأثر بتطوّر الأحداث، وتنعقد حولها الحبكة، والشخصيّات التي ظهرت في تلك الروايات لم تعد تكون "نماذج" فنية تتصل بشخصيّات وقضايا ومواقف، بالإضافة إلى أنها لم تستأثر بتطور الأحداث والعقدة [2].

مما يوحي بالقول : إن الروايات هذا الاتجاه قد انحازت عن رواية الشخصية أو رواية الحدث، و اتجهت للرواية الدرامية، وبدا ذلك واضحًا من خلال تطوّر أحداث الرواية من خلال الشخصيّة، كمّا جاء بناؤها متمثلاً بالوِحدة الجماعية أو الهمّ الجماعي، كما بدا التأثّر والّتأثير واضحاً فيها، فالشخصيّات تؤثّر بالأحداث كما أن الأحداث تؤثّر في الشخصيّات تأثيرًا واضحًا، وعلاوة على ذلك ربط أحداث الرواية وشخوصها بالواقع المحيط بها .

ويضيف السعافين أن الطابع الذي يميّز هذه الروايات هو أن شخصياتها الرئيسية من الطبقة الكادحة، أو من الفئات المثقّفة التيّ تشارك هذه الطبقة أمانيها وأحلامها، وتتفاعل معها، كما أصبح هناك نوع من التوازن بين الرسم من الداخل والرسم من الخارج لحركة الشخوص[3].

وأمّا أسلوب السرد في هذه الروايات فقد تراوح بين نقل الطابع المحلي للبيئة بمختلف صوره وأشكاله، وبين الأسلوب الفني الجميل الذي يُعنى باللغة الشعرية التي

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص380.

(2) المصدر نفسه، ص385.

(3) المصدر نفسه، ص406-407.

تتفق مع المواقف الدرامية في كثير من الأحيان، وكذلك الأمر بالنسبة للحوار فقد نجح بوظيفته الفنية في الأغلب ، فاستطاع أن يكشف عن طبيعة الشخصية ومستواها، وأن يُسهم في تطوّر الأحداث، وفي صنع الحبكة الفنيّة، كما تعددت أشكال الحوار في تلك الروايات(1).

ومن الملاحظ أن روايات هذا الاتجاه قد نجحت غالبًا من الناحيّة الفنيّة، فقد أدّى الحوار وظيفته الفنيّة، وكذلك السرد جاء بصور متعددة ؛ وربما يعود السبب في ذلك أنها تخلّصت من البطولة الفردية واتجهت إلى البطولة الجماعية، بمشاركة فاعلة بين الحدث والشخصيّات .

ومما يؤكد ذلك أن البطل في روايات الواقعية التسجيلية كان بطلاً فرديًا يكتفي بالعيش في المجتمع الذي وضع فيه، بينما البطل في روايات الواقعية الاشتراكيّة أصبح بطلاً جماعيًّا يعيش مع الشخصيّات؛ لذا بدت روايات الاتجاه الأخير أنجح فنيًّا من سابقتها .

وإيمانًا من السعافين بحركة التطوّر للفن الروائي، فقد درس الروايات ، أو التجارب الروائية الجديدة ضمن ثلاثة عنوانات رئيسية : الرواية الفردية وتصدر بصورة عامّة من الوجودية والرمزيّة، ببعديها: الأسطوريّ والمعاصر، والرواية الجديدة(2).

إنّ ما جاء به السعافين من عنوانات لدراسة تجارب روائية جديدة، يُنبئُ في الواقع عن رؤيا جديدة وأسلوب بناء جديد، حاولت في مجملها التعبير عن قضايا الإنسان المعاصر بطرحٍ جديد مستقى من أسلوب الرواية المعاصرة الذي يميل إلى تيار الوعي .

أ. الرواية الفردية :

ويمثّل السعافين للرواية الفردية بروايات سهيل إدريس الحي اللاتيني "، و "الخندق الغميق"، و "أصابعنا التي تحترق"، وروايات مطاع صفدي "جيل القدر"، و "ثائر محترف"، وروايات ليلى بعلبكي "أنا أحيا"، و "الآلهة الممسوخة".

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص425-433.

(2) المصدر نفسه، ص440.

وفيما يبدو لي أن تميّز السعّافين عن غيره من النقاد، أنه لم ينسَقْ خلف المناهج النقديّة الغربية، بيد أنه حاول أن يستخلص المنهج من النص نفسه، فتسميته للرواية بالفردية على الرغم من أنها روايات وجوديّة، لعلّه ينبع من الميزة التي يحملها الروائي، فكلّ روائي يبحث عن أسلوب بنائي خاص برؤيا تحدد هويته، فهي في مجملها أعمال فردية تعكس وجهات نظر خاصة، أو ربما أنها تتحدث عن بطولات أو أحداث فرديّة .

ويرى السعافين أن الخيط الذي يجمع بين تلك الروايات الممثلة للرواية الفردية، هو تأثّرها بالفكر الوجودي، حتى أصبحت هذه الروايات أشبه بتمرينات على تقديم المصطلحات الفلسفية، والفكريّة، كما عكست صورًا غير واقعيّة لحالات القلق والضياع، واليأس،والعدميّة، مفروضة على الشباب العربيّ منّ خلال ثقافة تفتقد الأرض الصالحة؛ لامتداد جذورها[1].

والملاحظ على هذه الروايات أن مادة العمل الروائي تقوم على فكرة الواقع الذهني بتفاصيله الداخلية، فاستبدلت تلك الروايات الدلالات الاجتماعية السائدة في الروايات السابقة إلى دلالات أخرى ذهنيّة في إطار ذهني عام .

ويعلِّق السعافين على روايات هذا الاتجاه بقوله: "إنها كادت تُهمل الشكل إهمالاً تامًا متكئِة على خيط الشخصية الذي لا يتصل بالأحداث اتصالاً وثيقًا، بل ربما لا يبدو بينهما أدنى تفاعل، كما نلاحظ في رواية "غروب الآلهة" التي يقوم بناؤها على سيرة حياة الشخصية من زاوية الابن "وحيد"، ويظل التحليل النفسيّ السطحيّ من خلال اصطناع العقدة النفسيّة، وتلقين الشخصيات الفكر الوجوديّ الذي يسود الرواية"[2].

ولو أنعمّا النظر في شخصيات تلك الروايات، لوجدناها تحيا عالمًا من القلق واليأس والضياع، وفي حقيقة هذا العالم يمتد الفكر الوجودي؛ ليخلق جو الصراع بين الشخصيّة ووجودها، والنزوع إلى الموت كما جاء في الفلسفة الوجوديّة .

ومن الممكن القول إنّ روايات هذا الاتجاه جاءت انعكاسًا تامًا ومباشرًا لرؤية

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص503.

(2) المصدر نفسه، ص504.

المؤلّف الوجوديّ وفكره، مما صبغ على شخصياته الذاتيّة المنفردة؛ لأفكاره ومعلوماته، وكذلك الأمر فيما يتعلق بالحدث فهو رهينة المؤلف وفكره، مما أدّى إلى غياب الفنيّة للسرد والحوار، فقد جاء بأساليب مختلفة إلاّ أنّه وقع في فلك التقليديّة أو التقريريّة المباشرة .

ب. الرواية الرمزيّة :

يشكّل الّرمز الإطار العام للرواية في هذا الاتجاه، فحاولت روايات هذا الاتجاه أن تفيد من التراث الأسطوريّ لتوظيفه في الحديث عن أفكار وموضوعات أخلاقية وفلسفيّة وحضاريّة تشغل بال الإنسانية، وتتصل بأحلامها وأشواقها ونوازعها(1).

وتنقسم الروايات التي نهلت من الرمزيّة أسلوبًا عامًا لبناء روايتها، إلى قسمين، الأول:الرواية الرمزيّة الأسطوريّة التي أفادت من التراث الأسطوريّ الإغريقيّ، ممثلاً عليها بروايتي "مارس يحرق معداته "لعيسى الناعوري، ورواية "نرسيس" لأنور قصيباتي(2).

ويلاحظ السعافين في هاتين الروايتين أن "فكرة الكاتب الرمزيّة هي التي تتحكّم في توجيه الأ حداث، فيستغل ما تتيح له الأسطورة من حريّة في الحركة، ليصنع ما يشاء دون مراعاة لمنطق الواقع، ويتدخل لحظة ما يشاء مستغلاً عنصر الأسطورة وما يتصل بها من أقدار وآلهة وخوارق، ليحدد مصير الأحداث"(3).

لذا فإنّه من الطبيعي أن تسير أحداث وشخصيات هذه الروايات خارج إطار الواقع الإنساني؛ لأن المؤلّف قد استقى تلك الأحداث من أساطير ورموز إغريقية، فهي لا تخضع للمنطق والسببية؛لهذا جاءت العقدة عرضة للتغيير تبعًا للرموز الموظّفة في الرواية، كما تحولت اللغة فيها إلى شذرات متقطعة يسودها عدم الاستقرار .

أمّا مّا يتعلق بالسرد والحوار، فقد "استخدمت هاتان الروايتان أسلوب السرد بضمير الغائب، وذلك لما يتجه هذا الأسلوب للمؤلف من حريّة في التعليق والتدخل

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص508.

(2) المصدر نفسه، ص508.

(3) المصدر نفسه، ص513.

والتفسير، فالشخصياتمحكومة بفكرة كلية، وما هي إلا رموز تنتهي في خاتمة المطاف إلى تحقيق الفكرة الكلية التي تمثل بالتالي الرمز الكلي نفسه...، وإذا كان للحوار دور في بناء الرواية بعامة، وفي الكشف عن الشخصية وتحديد مستواها، فإن هذا الدورلم يتحقق في هاتين الروايتين ؛ لأنهما تتضمنان شخصيات تعدّ رموزًا لفكرة معينة"[1].

أمّا القسمالثاني من الرواية الرمزيّة، فهو الرمزيّة الاجتماعيّة قد أخذت هذه الرواياتبُعْدًا اجتماعيًّا رمزيًّا يُشير إلى قضية واقعية ، ويمثّل عليها برواية "في المنفى" لجورج سالم[2].

ويرى السعافين أن الرمز في رواية "في المنفى" يشكّل إدانةً لموقف السلطات المختلفة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، التي تشكّل عوامل قهر الفرد، وإحباط لطموحاته وآماله، من خلال تصوير غربته الروحية، وعزلته الطاحنة، فالأحداث فيها تتحرك وفق قدر مرسوم في حدود دوائره الضيقة والمغلقة[3]، كما أن حبكة الرواية ليست حبكة مركزيّة تلم أحداث الرواية من خلال التحامها بالشخصيات في نسيج لا ينفصم كما هو الحال في الرواية الدرامية، وإنما كانت على المستوى العلوي هذا ما نجده في روايات السيرة الذاتية، من حيث إنها أحداث متوالية في حياة صاحب السيرة[4].

وطالما أن هذه الرواية جاءت محكومة بقضية ذهنية فإن شخصياتها جاءت كذلك الأمر محكومة بتلك القضية، و بدت حركتها مقيّدةً وجامدة ، مما عكس ذلك على أسلوب السرد والحوار فيها، فقد اتخذت أسلوب السرد بضمير الغائب، وجاء سرده تحليليًا يحاول أن يستنبط ما يدور في أعماق الشخصيات بموضوعية، دون أن يُشعر القارئ بذلك، وبالتالي سمح للمؤلف من تحليل الشخصيات والتعرف إلى هواها تبعًا

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص522.
(2) المصدر نفسه، ص523.
(3) المصدر نفسه، ص525.
(4) المصدر نفسه، ص527.

لرؤاه[1].

إنّ روايات هذا الاتجاه لم تخالف طريقة الروايات الرمزيّة بشكلٍ عام، إلاّ أن المضمون هو المغاير فيها، فقد جاءت مجسّدة لقضية ذهنية مرتبطة بالمواقف الإنسانيّة، وبالتالي كانت أشبه بالسيرة الذاتيّة للمؤلف تكتنفها الرمزيّة؛ للتعبير عمّا يريده المؤلف من قضايا مختلفة .

ج. الرواية الجديدة :

يرى السعافين أنّ الدعوة إلى الرواية الجديدة ظهرت في الخمسينات، على يد نفر من الكتّاب الفرنسيين من أمثال : آلان روب جرييه، وناتاني ساروت، وميشال بوتور، وغيرهم"[2].

ويشير إلى أن الحديث عن الرواية الجديدة، شكلاً ومضمونًا، ليس بالأمر اليسير؛ لأنها لا ترتكز على مفاهيم محددة من حيث الشكل، ترسي مبادئ نقديّة لها، كما أنها لا تؤثر مذهبًا اجتماعيًا أو سياسيًا معينًا تنطلق منه[3].

ويؤكِّد في نقده أنه من غير الممكن الفصل بين الشكل والمضمون، وهذا ما ذهب إليه كتّاب الرواية الجديدة، فهم يرون "أنَّ ثمَّةَ صلة عضوية بين شكل الرواية ومضمونها، ويرون أن أي تغيير حقيقيّ في الشكل لا يمكن أن يحدث إلا من خلال تغيير لمفهوم الرواية نفسها التي تتطور ببطء"[4].

وفيما أرى أن ما ذهب السعافين إليه حول قضية الشكل في الرواية العربيّة، من حيث إنّ الشكل لا يمكن أن يكون ناجزًا فهو في عرضة للتغيير والتطوّر، ما هو إلاّ إيمان منه بالرواية الجديدة؛ لأن كتّاب الرواية الجديدة أنفسهم يؤكدون ذلك، فهم لا يؤمنون بالشكل الناجز والثابت بل هو أكثر عرضة للتطوّر تبعًا للظروف المحيطة بتطور فن الرواية .

وتبعًا لمعطيات الرواية الجديدة، "تعدّ محاولة وليد إخلاص في روايته "شتاء البحر

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص530-537.
(2) المصدر نفسه، ص537.
(3) المصدر نفسه، ص538.
(4) المصدر نفسه، ص537

اليابس" رائدة في تطوّر الرواية العربيّة في بلاد الشام في محاولة البحث عن أشكال جديدة للرواية، وقد خرجت هذه الرواية عن المألوف الروائي بصورة واضحة، مما جعلها تثير استغراب النقّاد وحيرتهم أمام فهمها وتفسيرها؛ ذلك لأن محاولة إخضاعها للمنطق الروائي التقليدي لا يعود بفائدة محققة"[1].

إنّ محاولة نقده لرواية شتاء البحر اليابس " جاء ضمن الرواية الجديدة، فقد ربط ذلك الاتجاه بالشكل والمضمون، أمّا الشّكل فقد تخلّص تمامًا من المنطق الروائي التقليدي المتأثّر بالذوق الشعبي، كما تخلّص من الحدث الرئيسي فيه، ولم يحدد موضوعًا معينًا كما في الروايات التقليدية، أمّا المضمون فقد جاء تبعًا لتطوّر الشكل الذي تجاوز الحدود الضيّقة والمغلقة .

ويرى الناقد أن الأحداث في رواية شتاء البحر اليابس "، "لا تشكّل تطوّرًا باتجاه حدث رئيسي معيّن يشكل بؤرة مركزية تلتقي عندها، وهي تجري انسجامًا مع تصور كتّاب الرواية الجديدة لفن الرواية، من حيث انعدام الروابط المنطقية التقليدية بين الأحداث، واختلاط الأساليب السردية وتداخلها"[2].

وأمّا فيما يتعلق برسم الشخصيات في الرواية الجديدة، وكما في رواية وليد إخلاص فهي تخلو من العقدة ولا تهتم بالحادثة، ولا تحفل برسم الشخصيات، فشخصيات الرواية لم تُرسم رسمًا كافيًا، ولهذا لم تتضح ملامحها الخارجية بصورة معقولة، وإنما اكتفى المؤلف بلقطات سريعة تكشف عن الحركة النفسيّة الداخلية لهذه الشخصيات"[3].

إن الشخصيات في الرواية الجديدة بشكلٍ عام أكثر ثباتًا في ذهن القارئ من الروايات السابقة؛ لأن المؤلف جعلها تتحرك وفق نطاق الأحداث، وأبدى اهتمامه بالنواحي النفسيّة، مما يجعل القارئ أكثر التصاقاً بها بعد انتهاء قراءة الرواية، وكما جعله يحلّل ويفسّر ويبحث عن الشخصيات التي تحتاج إلى عناء من حيث الكشف عن عالمها الخاص وربطها بالأحداث.

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص540.

(2) المصدر نفسه، ص543.

(3) المصدر نفسه، ص546.

وأمّا الحوار فقد حقق وظيفته الفنيّة في هذه الروايات، فهو "يحاول أن يكشف عن الحركة النفسيّة الدّاخليّة وعن تطوّرها في أعماق الشخصيّة "[1]، ولعلّ هذه ميزة تمتاز بها الروايات الجديدة، إنّ الحوار يكشف عن العالم النفسيّ اللاشعوريّ للشخصيّة، وهذا ما نفتقده في الروايات السابقة .

وفي النهاية يمكن القول: إنّ السعافين استطاع وباقتدار أن يتتبع تطوّر الميدان الروائيّ من ناحية الشكل والمضمون، فقد درس العناصر الفنيّة الأساسيّة من أحداث وعقدة وسرد وحوار لكلّ اتّجاه، وبيّن ماهية كل اتجاه على حدة من خلال الميدان التطبيقيّ، فقد وقف على قضايا كبرى من مثل: الشكل والتراث والتطوّر الذي لازم نقده منذ البداية حتى وصل إلى ما وصلت إليه الرواية الفنيّة الجديدة من تطوّر، سواء أكان للشكل أم للمضمون .

ونخلص إلى القول: إنّ دراسته للفن الروائي شاملة كاملة لعناوانها، فقد سار على منهجية واضحة متكاملة متتبعًا بها التطور الروائي، فوضع القارئ في صميم الفن متسلسلاً به إبان النشأة إلى يومنا هذا .

وحفاظًا على خصوصيّة التطوّر للفن الروائيّ، وما تضمنه المنحى التطبيقيّ مثالاً واضحًا على ذلك، فقد ارتأيت تخصيص مبحث آخر يشمل دراسات نصيّة تطبيقية في الجانب الروائي، ولم تنفصم تلك الدراسات عن المنحى التطبيقيّ الذي قد درسته سابقًا، إلاّ أنه جاء ضمن عنوانات شتى .

3.2 دراسات نصيّة متنوعة

وفي هذا القسم سأقف عند الدراسات النصيّة للفن الروائي، الذي يُعدّ أنموذجًا موسّعًا في جانب التطوّر ودراسة بعض القضايا المضمونيّة والفنيّة في روايات شتّى، وجاء ضمن ثلاثة عنوانات رئيسة وهي :

أ. الرواية الواقعية :

اتجهت الرواية في الأردن نحو الواقعيّة منذ السبعينات، وقد تعدّدت ملامح هذه الرؤية تتراوح تشكيلها بين التسجيلية إلى الصورة النقديّة والاجتماعيّة، إذ ظهرت

---

(1) السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص550 .

على أيدي مجموعة من الروائيين الشباب في السبعينات من مثل : رشاد أبو شاور، ويحيى خلف، وعلي حسين خلف، وفؤاد القسوس، واستمر هذا التيار في أعمال جمال ناجي، وطاهر العدوان، وعبد الرحمن منكو، وليلى الأطرش، وزياد قاسم[(1)].

لقد عالج السعافين الروايات الواقعيّة انطلاقًا من أن الواقع منهج أدبي مستقل، فقد استقى كتّابُ الرواية مادتهم من الواقع على اعتباره أنّه مَسرحٌ تتفاعل فيه الشخصية والحدث والواقع .

ولما كانت الواقعيّة، ـــ كما لاحظها الباحثون ـــ ترتبط في كل أدب تنبثق فيه بالاستمرار الثقافي في الشكل والمحتوى القومي لهذا الأدب[(2)]،أمكننا القول بأنّ الروايات الواقعيّة التي عالجها السعافين ضمن ذلك الاتجاه تنتمي إلى الواقعيّة كمنهج وليس كمذهب أدبي، وسيتضح ذلك من خلال الرؤيا والتناول فيها.

ومن النماذج الروائية التي اختارها السعافين في دراسته للمنهج الواقعي، رواية "العودة من الشمال" لفؤاد القسوس، ويرى أنها "رواية واقعية تشبه روايات الفترة، وتتأثّر بروايات الأجيال، فهي تلتقي إلى حدٍّ ما مع ثلاثية نجيب محفوظ، ومع رواية صدقي إسماعيل "العصاة " مع احتفاظها برؤيتها الواقعيّة الجليلة"[(3)].

فقد استطاعت رواية القسوس أن تستوعب موضوعات تتصل بتحليل الواقع ومحاولة تجاوزه إلى واقع أفضل [(4)]، كما أنها أخذت تجرّب الأساليب الجديدة في الحوار والسرد مع أنها صدرت في أواخر السبعينات، ولعلّ ذلك يعود إلى نظرية الكاتب في الفن الروائيّ من ناحية، وإلى رغبته في أن يصوِّر أحداث روايته تصويرًا تلقائيًّا وواقعيًّا في آنٍ معًا[(5)].

كما درس رواية محمد عيد "المتميّز" بين الواقعيّة والرومانسيّة، "لقد كانت هذه

---

(1) السعافين: الرواية في الأردن، ص39 .

(2) فضل، صلاح: منهج الواقعيّة في الإبداع الأدبي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1978م، ص 58 .

(3) السعافين: الرواية في الأردن، ص62.

(4) المصدر نفسه، ص47.

(5) المصدر نفسه، ص59-60.

الرواية مغامرة في فن السرد في الأردن بالمعنى الدقيق للكلمة، فهي الرواية الأولى التي تحمل كلّ آلام المخاض الأول في الرؤية والبناء والتشكيل واللغة وتقنيات السرد، جمعت بين ملامح الرحلة والسيّرة الذاتيّة، واصطفت رؤية واقعيّة جنحت إلى ذاتيّة مسرفة قربتها من مشارف الرومانسيّة"[1].

وضمن الرؤيا الواقعيّة لقد عالج السعافين الرؤيا الروائية في روايتي ليلى الأطرش "وتشرق غربًا"، و "امرأة للفصول الخمسة"، "ولعلّ الرؤية الروائيّة في روايتي ليلى الأطرش تظهر بوضوح في الشخصيتين الرئيسيتين وكلتاهما امرأة: "هند النجار" في الأولى، و "نادية الفقيه" في الأخرى، وعلى الرّغم من الاختلاف الواضح في شخصية كلّ منهما إلا أنّ قواسم مشتركة تجمع بينهما أهمّها، بلا شك، قضية "البحث عن الذات "من خلال هُموم الأنثى وأشواقها"[2].

يقرّر السعافين من خلال وقوفه على هاتين الروايتين، أنهما أشبه ما تكونان بسيرة ذاتيّة، حاولت المرأة إثبات ذاتها من خلال شخصيّة البطلة، علمًا أنها من جنس المؤلف .

ويحاول المضي قُدُمًا في دراسة الروايات ذات الرؤيا الواقعيّة، سواء أكانت تسجيلية، أم ذاتيّة أم رومانسيّة، فهي تشترك في قواسم عامّة تجمعها الواقعيّة في الأحداث والشخصيات بشكل عام، ومن تلك الروايات روايتا "وجه الزمان"، و "حائط الصفصاف"[3]، لطاهر العدوان، ورواية "أبناء القلعة" لزياد قاسم، فقد درسها ضمن رؤية التسجيل والتشكيل، كما أنها في رأيه تبشّر بقدرة روائيّة عجيبة ولا سيّما القدرة على اللمح وعلى الغوص في التفصيلات والوصف والسيطرة على حيوات وشخصيّات وعوالم مختلفة "[4]، كما وقف على روايتي "طريق إلى البحر " و "رائحة الصيف" لفاروق وادي، ويرى في الأول أنها أشبه ما تكون بـ السيرة الذاتيّة[5]، أما

(1) السعافين: الرواية في الأردن، ص66.
(2) المصدر نفسه، ص66.
(3) المصدر نفسه، ص75.
(4) المصدر نفسه، ص86.
(5) المصدر نفسه، ص92.

الأخرى فقد اصطفتالواقعية إطارًا عامًا لها، وحاولت أن تستفيد من لعبة التجريب إلى حدٍّ ما[1].

ويظهر أنه من خلال دراسته لتلك الروايات ذات الرؤيا الواقعية، حاول أن يقدّم صورة من صور الواقع ، سواء أكان للمضمون أم الشكل، وحاول أن يستنطق النصوص بتفاعلاتها ورؤيتها للواقع، وما جرت عليه من تحوير في البنية العامّة للرواية .

ب. الرواية بين الواقعيّة والتجريب

لقد تجلّى التّجريب في فنون الأدب المختلفة ولا سيّما في القصة والرواية والمسرحية، ليتفشى الانقطاع الواضح عن مسايرة التقاليد السائدة للتراث الأدبي والالتزام بها، تلك التقاليد التي تمثّلت بشكلٍ واضح في "الواقعية" وصورها المختلفة، فإذا كانت الواقعية فيما رأى المبدعون والنقّاد تصدر عن رؤيا وثوقية واضحة للكون والوجود والحياة والإنسان في فهم مكتمل للعالم، فقد ارتبط التجريب في بدايته مع الكشوفات العلمية التي أحدثت انقلابًا معرفيًا خطيرًا في الحياة الإنسانيّة من مثل كشوفات فرويد في علم النفس التحليليّ، وتطوّر علم الاجتماع والانثروبولوجيا وغيرها[2].

ويمكن القول: إنّ التجريب حركة متطوّرة في مخاطبة الذات واللاوعي واللاشعور للإنسان، وفق رؤيا معرفيّة ناضجة في غياب المنطق والتعليل، وكأنّها أصبحت خليطًا من أشياء غير منسجمة متصلة كليًا بالذاكرة.

"إن التجريب حركة مشروعة مسوّغة في سياقها الطبيعيّ، ويستطيع المبدع أن يختار أدواته التي تتشكل من خلال تضافرها في عمله الإبداعي رؤيته، بيد أنّ ما يدعو إلى التساؤل، وربما إلى القلق، ظهور أعمال إبداعية لا تحقق طموح مثقف معاصر تتجلى في وعيه معرفة العصر"[3].

إن ما ذهب السعافين إليه من قلق حول نجاح المؤلف في حركة التجريب في

---

(1) السعافين: الرواية في الأردن، ص100.

(2) المصدر نفسه، ص125.

(3) المصدر نفسه، ص128.

أعماله الإبداعية عين الصواب؛ ويكمن ذلك في أن الروايات التي ظهرت قبل هذه الحركة كانت راصدة للظواهر والمعايير الاجتماعية والواقعيّة، وخصوصًا أن تلك الحركة نشأت في الغرب، وتحتاج إلى فهم دقيق ونظرة إلى الحياة بصورة مغايرة عمّا سبق، وتحتاج نظرة واسعة وشاملة لعلم الحياة بطبيعته الجديدة؛ لذلك إن أيّ عمل أدبي يبدأ بالتجريب، لا بدّ أنّ يكون كاتبه على وعيٍ تام من النضوج الفكري والفني وإلا سيخفق في ذلك بلا شك .

والتجريب رؤية ذات أفق واسع "وهي تتكئ على وعي جمالي مفارق يرتبط بوعي جمالي سائد، وفي مجتمع بعينه، وبيئة ثقافية وفنيّة، لها أسئلتها الخاصة التي لا يمكن أن تكون ذات الأسئلة لبيئات ثقافيّة وفنيّة أخرى، وهكذا يبتدئ التجريب من طرح الآخر، لا من التماهي معه، مبتدئًا بخَلق ما يعينه على طرحه الجمالي الخاص والمشبع بتربته وأصالته"[1].

ولذا فالطرح والوعي الجمالي لدى المؤلف بظروفه المختلفة يختلف من مؤلف لآخر، ومن خلال ذلك يبدأ التفاوت بين الكتّاب لفهمهم لحركة التجريب وتضمينها في نصوصهم الإبداعية، كما أن الواقع لا ينسلخ عن التجريب، إلا أنّه يأتي بصورة مغايرة عما سبق من وصف وتعليل، كما لا بدّ من تقبّل طرح الآخر مهما كان بعيدًا عن معتقداتنا؛ من أجل الوقوف على عين الصواب والخطأ فيه .

إن الرواية التجريبية ما هي إلا رواية شكل في حقيقة الأمر، لا رواية مضمون؛ لأنّ الكتّاب الذي لجأوا وثاروا على هيمنة الشكل التقليدي ومجاورة أشكال جديدة قلةٌ، وتلك التجارب حاولت تغيير الشكل المألوف مع معالجة المضامين نفسها إلى حدٍّ ما، وإن كانت تشي بالغموض كما في شكلها .

لقد حاول السعافين تتبع الحركة الروائية ما بين الواقعية والتجريب عند "روائي قدير اختارت رواياته الرؤية الواقعية إطارًا عامًا على اختلاف ما بينها في الرؤية والتشكيل، ولكنّها بدأت تسائل الرؤية الوثوقية للرواية التقليدية من الداخل منطلقة في

---

(1) عبد الهادي، علاء، الشعرية المسرحية المعاصرة، مجلة فصول، ع 60، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، 2002م، ص329.

آفاق التجريب، فكانت روايات غالب هلسا محط الدراسة والتحليل عند السعافين"[1].

ويشير إلى أن روايات غالب هلسا تشترك في الموضوعات التي عالجتها، فهي جميعًا تحاول أن تثير قضايا مهمة، تتصّل بالوجود الإنسانيّ من خلال أحداث واقعيّة تؤثّر في تطوّر المجتمع فكريًا، وسياسيًا، واقتصاديًا وتتأثّر به، وتحاول أن ترهن نضال الإنسان في التغلّب على العقبات التي تعترض سبيله[2].

وفي صدد هذا الروائي يقول شكري عزيز ماضي: "هو كاتب يسعى إلى تجاوز ذاته قبل تجاوز الآخرين؛ لهذا فإن رواياته لا تأخذ قالبًا واحدًا بل متجددًا باستمرار، وإن يكن همّه الرئيسي الوجود الإنساني أو مصير هذا الوجود"[3].

بدأ السعافين يحلِّلُ روايات غالب هلسا، فكانت رواية "الضحك" أول رواية له صدرت في عام 1970م، فكانت مرتبطة بأحداث نكسة حزيران عام 1967م، مما أحدثت الشعور بالقلق والهزيمة، التي دعت إلى سير ذلك الخط في رواياته السابقة.

ويرى السعافين أن روايات غالب هلسا تختلف عن الرواية التقليدية في بنائها العام، ويظهر ذلك جليًا فيَ الأحداث، من حيث تطورُ ُ ُها ونمُّوها، وكذلك العقد ة التي تتطور من أجلها الأحداث، يقول : "نرى في حركة الأحداث في رواية "الضحك"، إذ تقوم العلاقة بين البطلين الرئيسين : الراوي ونادية على جدلية الاتصال والانفصال، دون أن تصل الأحداث في حركتها إلى ذروة مركزيّة تضيء لنا صورة النهاية، فلم تقدم هذه العلاقة بُعدًا درَاميًا يشّدّ ا لقارئ إلى متابعة ما سيحدث، وإلى ارتقاب النتّائج من خلال التشابك بين الأحداث والشخصيات"[4].

ويقف على أحداث الرواية التي تمتاز بالتقاطع والتشابك ؛ ليثبت للقارئ تجاوز غالب البناء العام للرواية التقليدية، كما أنه يشير إلى أبطال الرواية والتي التقت في فكرها، ورؤيتها، وتخلصها من العلاقة الغرامية التي سادت في الرواية التقليدية .

---

(1) السعافين: الرواية في الأردن، ص128.
(2) المصدر نفسه، ص129.
(3) الماضي، شكري عزيز :الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين، دار الشروق، عمان، ط1، 2003م، ص 99 .
(4) السعافين: الرواية في الأردن، ص130 .

ويشير كذلك إلى أن شخصيات رواية "الضحك" تخدم الفكرة الرئيسية التي تتصل بهذه المشكلات الإنسانية والمواقف الوجوديّة دون أن تفقد حيويتها، فثمة شخصيّتانّ رئيسيتان في الرواية هما "الراوي ونادية"، التقيا من خلال تفاهم مشترك يستند إلى أسس واضحة، تفاهم في المواقف والعواطف والرغبات والحالة المزاجية، والذوق والنظرة إلى المتغيرات والثوابت المختلفة"[1].

إنّ شخصيات الرواية سارت بصورة مختلفة عمّا سارت عليه شخصيات الرواية التقليدية، فهي مشاركة وفاعله للحدث الرئيسي كما أنها تتآلف مع ما يعتريها من أحداث، وتشترك وفق رؤى ومنهجية واضحة نظرًا للفكرة العامّة.

ويذهب إلى أن الكاتب قد أفاد من أساليب الرواية المعاصرة في توظيفها الرمز والأسطورة وتيار الوعي، والاسترجاع، والقطع الزماني والمكاني، والمراوحة بين الحلم والواقع، إذ لم يلتزم بالمقدمات النظرية التي قدّمت مسوّغات لتبنّي هذه الأساليب في بناء الرواية الحديثة"[2].

وعلى الرغم مما يذهب إليه السعافين، إلاّ أن توظيف غالب هلسا لتلك الأساليب المعاصرة لم يكن طفرة أو من باب التنظير، وإنما كان على وعيٍ بالقيمة الفنية والجمالية التي تؤديها تلك الأساليب، وجاء ذلك كلّه في خِضم فكرته الأساسية التي أراد أن يعبّر عنها في روايته .

كما وقف على رواية "الخماسين"، "وتختلف حركة الأحداث في "الخماسين" إلى حدٍّ ما عنها في "الضحك" إذ تتطوّر الأحداث دون أن تتصّل – بصورة عامّة – بالعلاقة التي تجمع البطلين على نحو ما رأينا في علاقة الراوي ونادية، بل تتعدّد القصص، وتتعدّد الأحداث الجزئية، وتظلّ الفكرة العامّة تلمّ الأحداث الجزئية التي تقيم بناء الرواية"[3].

وظلّ أسلوب التشخيص في رواية "الخماسين" على صورته في رواية "الضحك" يفيد من الأساليب الحديثة ومن التنقلات المفاجئة في الزمان والمكان، ومن المراوحة

---

(1) السعافين: الرواية في الأردن، ص132.
(2) المصدر نفسه، ص136.
(3) المصدر نفسه، ص139.

بين الحلم والواقع، ثم مِن رَسْم اللوحات المختلفة التي تقيم بناء الرواية كلّه على فكرة كليّة[1].

لقد حاول السعافين أن يستنطق النص بكيفياته المختلفة، كما أنه قدم صورة واضحة الرؤى عن رؤية الكاتب في رواياته، من خلال الوقوف على منصة الأحداث وكيفية حركة الشخوص والعقدة التي أصبحت محكومة لأمر شخصيات الرواية، ولهذا فقد وافق بين منهجه النقديّ ورؤيته لأساليب الرواية التجريبية .

ولم يتوانَ عن تتبع حركة الرواية بين الواقعية والتجريب في رواية غالب هلسا، وفق رؤية نقدية واضحة حقّقت الانسجام والتآلف لما يمتلك من أدوات نقدية متميزة، استطاع بها أن يحاور النص بما يختزله من مكونات داخليّة، وأن يقف على حدود حركة الأشخاص ومدى انسجامها وتفاعلها مع الأحداث، والوقوف على العناصر والأساليب السردية الجديدة التي لجأ إليها المؤلّف .

ومن خلال تتبع دراسات الناقد النصيّة لروايات غالب هلسا الأخرى من مثل : السؤال، والبكاء على الأطلال، وثلاثة وجود لبغداد، وسلطانة، و(الروائيون)، وماري روز، وتعبر مدينة الشمس، التي من غير الممكن أن أقف عندها بشيء من التفصيل، إلاّ أنّه سار وفق منهج نقدي مَوَّحد في المعالجة، والتتبع الإجرائي لاتجاه الواقعيّة التجريبية فيها .

إنّ روايات غالب هلسا سارت ضمن اتجاهات الواقعيّة التجريبيّة، فحاول أن يثير في كل رواية من رواياته عددًا من القضايا الأساسيّة ذات الصلة برؤية الإنسان وموقفه، فتجاوز كليًّا قضية الشكل التقليديّ؛ مما انعكس على المضمون وما يحمله من أحداث وشخوص وغيرها، وجاء ذلك متفاوتًا بين رواية وأخرى، إلاّ أنّه استطاع أن يتجاوز التقليديّة والحرفيّة، والسعي إلى استخدام أساليب الرواية الجديدة بمستوياتها المختلفة .

ج. الرواية التجريبية

لن أقف عند مفهوم التجريب؛ لأنني تحدثتُ عنه سابقًا في الروايات التي أخذت

---

(1) السعافين: الرواية في الأردن، ص142.

الواقعيّة طابّعًا عامًا لهاً إلاّ أنّها ّنحّت منحى التجريب في الرؤية ، والتشكيل كما في روايات غالب هلسا.

تحدث عن الرواية التجريبية التي سارت على المفهوم الاصطلاحي لـه في الرؤياوالتشكيل، فتناول السعافين ثلاث روايات تميّزت بنزعتها التجريبية علـى تفاوت بينها، سواء أكان على مستوى الشكل أم المضمون، وهي "الكابوس" لأمـين شنّار، و "أنت منذ اليوم" لتيسير السبول، و "أوراق عاقر" لسالم النحّاس .

وبيّن أن رواية "الكابوس" لأمين شنارجّاءت لتصورّ الأثر الف ظيع الذي خلّفتـه حرب حزيران، فرمز إليه بالكابوس، الذي ينيخ بكلكـله على واقع الأمّة وآمالها،... ومع أنها جاءت صرخة حاقّوقرار إدانة ضد الأمّة ّبمختلـف فئاتهـا وطبقاتهـا ، واهتماماتها، فقد جاءت تقول شيئًا من خلال تحليل لواقع المجتمع العربي يصدر عن رؤية أمين شنار (المتفردة) المتكاملة في تشخيص عوامل الهزيمة وأسبابها"[1].

وتركّز الرواية بالفعل على جانب الصّراع الحضاريّ، صراع الجهل والتخلّف، وعقلية القطيع والرجعيّة ّمع الحضارة والعقل والعلم والأفق الواسع، وتتوقف باهتمام شديد عند قضية الوعي، كما أنّ صوت الفكرة هو الذي يعلو على كل شيء في هذه الرواية والشخصيات كلّها أدوات في يدّ الفكرة التي تفرض حـضورها فـي كـلِّ حين[2].

إنّ ّرؤية السعافين النقديّة لذلك الصراع الحضاريّ المتشكّل في الرواية، تجعلـه يقف على المعاينة النصيّة للرواية، وكأنّه أراد أن يشير إلى المسألة الحضارية، فقد حلّ أمّين شنّار الّواقع وشتاته في ظل الصراع العربي اليهودي وانعكاسـه علـى الأمّة.

وانطلاقًا من رؤية السعافين النقديّة، ومحاولة استنطاق النص والوقـوف علـى حيثياته المختلفة، يقول: "فعلى الرغم من أنه استخدم في بداية الرواية أسلوبًا سرديًا تقليديًا انعكس ذلك على لغة السرد والحوار، حتى إنّه كان يستخدم كلمة "قال" بـدل علامات الحوار، فإنّه في الجزء الثاني من الرواية لجأ إلى استخدام أسـلوب الحلـم

---

(1) السعافين: الرواية في الأردن، ص219.
(2) المصدر نفسه، ص224-235.

والكابوس؛ ليخلق فوضى منظمة في ذهن القارئ حول الواقع والكابوس، أو حول ما يجري وما يمكن أن يجري، وبعث في اللّغة سرعة وتوثبًا ورشاقة ومنحها بعدًا دراميًا"[1].

تبدو المفارقة واضحة في نقده لرواية أمين شنّار، فقد وصفها ضمن بداية حديثة أنها رواية تجريبيّة بالمفهوم الاصطلاحيّ، ولم يضمّنها الروايات التي وقعت بين الواقعية والتجريب، إلا أنّه في نصّه السابق يشير إلى أنّ الأسلوب العام للرواية جاء ضمن التقليديّة والسردية المباشرة، وأنها راوحت بين الأسلوب التقليديّ والأساليب الحديثة نحو التجريب، وهذا يخالف رؤيته النقديّة في الرواية التجريبيّة المحضة .

إنّ رواية "الكابوس" لأمين شنّار، تشبه روايات غالب هلسا،التي اتجهت نحو التجريب، إلا أنها لم تتخلّص تمامًا من التقليديّة في أساليبها السرديّة، ومما يؤيّد ما نذهب إليه أن رواية أنت منذ اليوم " لتيسير السبول، ورواية أوراق عاقر " لسالم النحّاس، تختلف كليًّا عن رواية "الكابوس"في البناء العام للرواية ، والسير نحو التجريب كما جاء في نقد السعافين لهما .

ومن خلال وقوف الناقد على رواية "أنت منذ اليوم " لتيسير السبول، يرى أنها تحاول أن تلجأ في بنائها إلى الاستعانة بالرمز جزئيًا، إذ نجد بطل الرواية "عربي" يقوم برحلة في الذّاكرة، وهي رحلة تقوم على التداعي وعلى الاسترجاع وعلى تفتيت الحدث؛ لتلمّ أجزاء الصورة التي تشكّل في النهاية ملامح الواقع / المأساة الذي قاد إلى الهزيمة "[2].

تعدّروايّة تيسير السبول من الروايات التي خلت تمامًا من التقليديّة، فجاءت أحداث الرواية متداخلة ومتشابكة تجسّد صورة البطل "عربي"، ونلاحظ ملامح التجريب فيها واضحة من خلال سرد السبول لأحداث عامّة تجمعها رؤيا واحدة في الانقسام والانعدام للحياة، وهذا ما لم نجده في رواية "الكابوس" لأمين شنّار .

ويذهب السعافين إلى أن السبول حاول أن يقدّمّ شخصيّة "عربي" التي تعيش أزمة معرفة ووعي وأزمة اغتراب في تشكيل تجريبي، وتبدّى بصورة واضحة في

---

(1) السعافين: الرواية في الأردن ، ص236.

(2) المصدر نفسه، ص237.

اتخاذ الأساليب الروائية الحديثة، إذ تتداخل الأحداث والأفكار والمواقف والقضايا والصور، تمكيناً للفكرة العامّة، أو الرؤية الكليّة للرواية من أن تتسق وتتكامل"[1].

وما ينطوي على رواية السبول في تشكيلها التجريبيّ نجده في رواية "أوراق عاقر" لسالم النحّاس؛ فكلاهما حاولا أن يوظّفا الصراع الحضاريّ ، أو حقيقة الواقع العربيّ من خلال رؤية المؤلّف التشاؤميّة في سردٍ تجريبيٍّ واضح .

ويرى السعافين أنه من الممكن أن تكون هناك علاقة قويّة وواضحة تربط رواية النحّاس برواية السبول من خلال الشخوص، فبطل السبول "عربي" وبطل النحّاس "أبو يعرب" فكلا البطلين يشير إلى نموذج عام هو الإنسان العربيّ، وتبدو المعاناة لهما واحدة[2].

ويبيّن خلال دراسته لرواية النحّاس، أن أحداث الرواية مقيّدة بالفكرة الأساسيّة، التي تقوم على حلم البعث وإحياء ماضي أمجاد الأمّة، ويرى أنّه طالما أن الرواية قائمة على حلم لم يتحقق ويأمل في تحقيقه؛ لأنّها قائمة على ما يشبه المذكّرات أو اليوميّات التي تعكس الحُلم والخيبة والأحداث، فقد اختار المؤلّف اللغة الشعريّة؛ لتنهض بدور أساسيّ لدى المتلقي في استقبال بعض مثالب الرواية[3].

ومن خلال مقاربات السعافين النقدية لرواية التجريب، وجد بعض الروائيين يلجون مغامرة التجريب عن وعي، وكانت ملامح المغامرة واضحة في تشكيلهم للبنية العامّة، فقد تجاوزوا الصورة الخارجيّة كما ظهرت في "الكابوس"، و"أوراق عاقر"، أو البنية الشكلية في "أنت منذ اليوم"، ومن هؤلاء الروائيين الذين تنفرد تجربتهم كلّ من مؤنس الرزاز، وإبراهيم نصر الله وغيرهم[4].

يبدو أنّ ما عالجه السعافين في الروايات الثلاث السابقة في مخاض التجريب ربما كان يصدر دون وعي من المؤلّف، وإن بدت ملامح التجريب في الرؤية أو التشكيل في تجاربهم الروائية، إلاّ أن بعض الروائيين قد فهموا ووعوا تلك المغامرة.

---

(1) السعافين: الرواية في الأردن ، ص247.

(2) المصدر نفسه، ص241-248.

(3) المصدر نفسه، ص257.

(4) المصدر نفسه، ص259.

ومن الروائيين الذين تصدّرتّ أعمالهم الروائية مغامرة التجريب عن وعي وفهم دقيق لمصطلح التجريب بالمعنى الفضفاض، مؤنس الرزاز في رواياته "أحياء في البحر الميت"، ومتّاهة الأعراب في ناطحات السراب "، و "جمعة القفاري "، و" يوميات فكرة"، و "الذاكرة المستباحة"، و "قبعتان ورأس واحد "، و "اعترافات كاتم صوت"، وروايات إبراهيم نصرالله "براري الحمّى"، و "عوّ"، و "مجرد 2 فقط".

يقول في تجربة مؤنس الرزاز الروائيّة: "ومن يتأمّل تجربة مؤنس الرزاز الروائية يلفته هذا السعي الدؤوب للبحث عن تشكيلات تنهض بعبء رؤيته للعالم، أفاد فيها من تنكّب الأشكال التقليديّة للرواية باصطناع أساليب تحاول أن تعبّر عن رؤيته من مثل الرواية النفسيّة ، والوجوديّة،والرواية الجديدة ، وأدب اللامعقول ومسرح العبث..."[(1)].

أمّا روايته أحياء في البحر الميت "، وجدت "عالمًا كابوسيًّا تتحرك فيه شخصيات مأزومة تبحث عن معنى للحياة فلا تجده وسط عالم الخواء والموت، وهي دائمًا لا تحصد إلاّ الخيبة على الرّغم من وجود رموز نضاليّة، وهذه الرواية التجريبيّة تدخل عالم الرواية بمعزل عن المفهوم التقليديّ للرّواية، إذ تقبل احتمالات متعددة لفهم هذا النص، وتقبل أكثر من وصف وتسمية ، فإذا كان الواقع متشظيّا ومجزأً وغير متماسك، فإنّ الرواية لا بدّ أن تكون متشظيّة ومجزأة وغير متماسكة"[(2)].

وهذا يؤكد ما ذهب إليه من أنّ التجريب ما هو إلاّ خرّوجٌ عن الشكل، وتمزيق الشكل التقليديّ الذي يوحي بالتماسك، وكلّ ذلك ينبئ عن مضمون مجزأ وواقع تسير فيه المتناقضات بكل حدب وصوب.

ويصف السعافين شخصيات الرواية أنها "تعيش في عالم فانتازي عجائبي إذ تتداخل الأزمنة في هذه الأمكنة حتى تتهشم حوافي الزّمن في الشخصيّة الواحدة، فنرى (عناء الشاهد) في "مدينة الحلم" وفي (بيروت)، وفي (مسقط الرأس)، وكأنّ ما أصاب الشخصيّة لا يظهر في عمرها، وكأنّ الزمن زمن وجودي يسري في فراغ

(1) السعافين: الرواية في الأردن، ص259.

(2) المصدر نفسه، ص259.

ولا ينعكس في الظواهر والأحياء ..."[1].

فهو يحاول أن يقف على حدود الشخصيات والزمان والمكان التي تسبح بـــه، إذ يجد أن الزمن والمكان موحّد لها، فلا زمن مقيّد مما أتاح للرزاز أن يفعل ما يــشاء دون رقيب وحساب من خلال وعيه لمغامرة التجريب، وأساليبها الحديثة.

استطاع الرزاز في جميع رواياته أن يتخذ أسلوب التشظي ، وعدم التماسك أساسًا عامًّا في البناء العام للرواية، وما ينسحب على رواية أحياء البحر الميت " ينــسحب على أعماله الروائية الأخرى من خوض مغامرة التجريب عن وعيٍ .

وكذلك الأمر نرى مغامرة التجريب الصادرة عن وعي في روايـــات إبـــراهيم نصرالله، فيرى الناقد في رواية "براري الحمى" لإبراهيم نصرالله "إنّ هذه الروايـــة على ما فيها من تقنيات حديثة من مثل تداخل الأزمنة والأمكنة والاسترجاع والقطع المكاني، والزماني واستخدام أساليب سردية تعتمد اللاوعي، يمكن أن يعـــدّ بطلهـــا الأساسي هو المكان الذي كان له تأثير فعّال في الشخصيات التي تـــأثّرت بـــه فـــي سلوكها وفي تفكيرها وفي مصائرها تأثيرًا بالغًا"[2].

فالعالم الروائي المصوّر في الروايات التجريبية يسوده التشظي والتبعثر ، كما أنه عالم يفتقد السببية والمنطق، فالقارئ لمثل هذا العالم يشعر أنه في عالمٍ مفكك يحتاج إلى وعيٍ لفهمه .

استطاع إبراهيم نصرالله في رواياته الثلاث أن يفـــارق الـــشكل التقليـــدي، وأن يخوض مغامرة التجريب ويستخدم أساليب سردية تتفق مع البناء العام للرواية الذي يقوم على تداخلات في الزمان والمكان وعلى تشابك الوعي واللاوعي .

ويقف السعافين عند رواية "الغرف الأخرى" لجبرا إبراهيم جبرا، ويـــرى فيهـــا منحى جديدًا في أعماله الروائية، ولعلّه يستّخدم في بنائها أسلوبًا تجريبيًا لم نعهده في رواياته السابقة[3].

ويقول في الرواية نفسها: "وإذا كانت هذه الرواية تعكس موقفًا تجريبيًا في إفادتها

---

(1) السعافين: الرواية في الأردن ، ص260.
(2) المصدر نفسه، ص318.
(3) السعافين: الأقنعة والمرايا دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي، ص 141.

من أساليب التحليل النفسي ومن علم النفس الإكلينيكي، فإنها لم تعمد إلى تفتيت الحدث الروائي أو تهميشه كما لم تهشم المنطق الروائي إلى حدٍّ ما ٍّ ، بقدر ما هشمت الوعي بصورة عامة: الوعي بالذات أو بالعالم الموضوعي"[1].

ومن الروائيين الذين خاضوا تلك المغامرة عن وعي في رأيه إميل حبيبي في روايته "الوقائع الغريبة لسعيد أبي النحس المتشائل"، فيرى أنها "أكثر إحكامًا، فإنها لم تعتمد الحدث الروائي المتصل، على نحو ما نرى في الرواية التقليدية، إذ إنها مجموعة من الحكايات أو الأجزاء المنفصلة التي يجمع بينها الراوية المتشائل"[2].

إنّ كتّاب الرواية الذين خاضوا مغامرة التجريب عن وعي، قد خرجوا كليًا وانقطعت صلتهم بالشكل التقليدي، فحاولوا اصطناع الأساليب الحديثة والجمع بين التناقضات في الشعور واللاشعور والوعي واللاوعي ؛ ليتناسب وتجربتهم الشكليّة الجديدة .

وأثبت السعافين من خلال مقارباته النقديّة للتجارب الروائية التجريبية، أنهم في ولادة شكليّة جديدة ــ إن جازت لي التسمية ــ فنجد الجو الغرائبي والعجائبي يسود البنية العامّة للرواية التي حاولت تفسير الحياة بمعنى آخر، والنظر إلى العالم بمنظور نفسيّ جديد غير ما هو سائد .

ومن خلال استعراضنا لبعض محاولات التجريب التيوقف عليها السعافين، اتضح لنا أنّ تلك النماذج الروائية قليلة وقطعت شوطًا غير يسير من ناحية المخاض التي مرّتّ به، و أنها كما أسلفت القول رواية شكل في المقام الأول، حاول الروائيون البحث عن شكل جديد غير مقيّد بمكنوناته الداخلية، ولذلك امتلأت تلك الروايات بالثنائيات التي تجمع بين الوعي واللاوعي ، والغموض في المضمون والتشكيل على حدٍّ سواء .

ونخلص إلى القول :إن السعافين بمقاربا ته النقدية استطاع أن يتبنى المنهج النصي للوقوف على القضايا المضمونية والفنية في النتاج الروائي، كما استطاع أن يمايز بين رواية وأخرى من خلال تلك المقاربات وفقًا للمناهج النقدية .

---

(1) السعافين: الأقنعة والمرايا دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي، ص 142.

(2) السعافين: الرواية العربية تبحر من جديد، ص 259 .

الفصل الثالث

نقد القصة القصيرة

1.3 المنحى النظري .

1.1.3 الشكل في القصة القصيرة .

يحاول السعافين من خلال مقارباته النقدية لفن القصة القصيرة، أن يتتبع الشكل من خلال أعمال قصصية أولى لهذا الفن، فيضع مقالة بعنوان : "شكري عيّاد ومغامرة الشكلية"، إذ حاول أن يتلمّس ماهية الشكل الأدبي من خلال قراءة واعيّة لقصص شكري عيّاد .

إنّ تتبعه لشكل القصة القصيرة ، نابعٌ من إيمانه أنّ هذا الفن تطور بمراحل متعدّدة تلبّي حاجات اجتماعيّة ونفسيّة واقتصاديّة عند المجتمع ، إذ أصبح من الضرورة أن نبحث عن هذا الشكل الأدبي في تراثنا العربيّ ، ونتبين خصائصه وظروفه التي أنتجته .

وانطلاقًا مما سبق واستكمالاً لرؤية السعافين النقديّة لأهمية الشكل، حاول الباحث تقصّي شكل القصة القصيرة في التراث الأدبي من خلال مقاربات السعافين النقديّة، قبل أن يبدأ بالحديث عن المقالتين اللتين وضعهما محاولاً فيهما تقصي هذا الفن، وربطهما بما جاء به السعافين .

يسلّم بعض الدارسين أنّ العرب عرفوا القصة، ولكنهم لم يعرفوها إلاّ منذ أن ترجم ابن المقفع كتابه "كليلة ودمنة" في مطلع القرن الثاني الهجري ، وعلى رأس هؤلاء المستشرقين "ارنست رينان"، وردد هذا الكلام النقّاد العرب من مثل؛ عبد العزيز البشرى، وأحمد أمين(1).

ولو أنعمنا النظر في سبب ذهاب هؤلاء النقّاد العرب إلى مثل هذا الرأي عن حقيقة القصة عند العرب، لوجدناهم قد افتقدوا لمصطلح الفنّي لهذا الشكل الأدبي ، فكان يتراوح عندهم بين مصطلح الخبر، و الحكاية المرتبطة أساسًا بالواقع أو

---

(1) الشاروني، يوسف، القصة القصيرة نظريًا وتطبيقيًا، دار الهلال، مصر، د.ت، ص35.

التاريخ السائد آنذاك.

ويرى يوسف الشاروني أنّه عندما "نحدد خصائص القصة – قديمها وحديثها – علينا أن نقوم بمهمتين : مهمة تحديد خصائص القصة القصيرة عامّة بحيث نفرّق بينها وبين الأشكال الأدبيّة الأخرى بقدر الإمكان ، والثانية أن نفرّق تفرقة أخص بين الحكاية القديمة والقصة القصيرة الحديثة"[(1)].

إن تراثنا العربيّ قد عرف القصة بأشكال متعددة من خبر وتاريخ وحكاية شعبية ونادرة، وقصص الحيوان، والقصة الفلسفية، والمقامة التي بدت فيها بل طغت عليها الصفة الفنيّة وغيرها من أشكال .

ويتابع الشاروني أنّ التراث العربي امتاز بالمجموعات القصصية التي تمتاز عن مجموعاتنا المعاصرة في أنها تندرج تحت موضوع واحد مثل : كتاب البخلاء للجاحظ، والمكافأة وحسن العقبى لأحمد بن يوسف، ومصارع العشّاق لابن السراج ، فكلّ كتاب منها يضمّ مجموعة قصصية تحت موضوع واحد أكثر تحديدًا، كما أنهم حرصوا على أن يربطوها برباط فني كما في قصص ألف ليلة وليلة، وهو ما يُعرف بالقصة الإطار، مما اعتبره المحاولات المبكرة لما تطوّر فيما بعد إلى ما يُعرف اليوم بالرواية[(2)].

إن ما ذهب إليه الشاروني هو حقيقة الشكل القصصي عند العرب ، وبدا ذلك من خلال أشكال متعددة تلبيةً للظروف الاجتماعيّة والسياسيّة والحضاريّة ، فقد انعكست تلك الظروف على الشكل الأدبي منتجة نصًا أدبيًا قصصيًا .

ويكاد يجمع النقّاد على أن الاتجاه التعليمي الذي التزمه أدباؤنا في الفترة التي كان فيها أدبنا القصصي ما يزال يتخلّق هي التي جعلت الفن القصصي يتأرجح بين المقال والقصّة[(3)].

يتبيّن لنّا أن من الأشكال القصصية عند العرب ،المقال القصصي الذي يتشابه

---

(1) الشاروني: القصة القصيرة نظريًا وتطبيقًا، ص37.

(2) المصدر نفسه، ص38-39.

(3) الشاروني: دراسات في القصة القصيرة، زيع الدار، دمشق، ط1، د.ت، ص160.

وتختلط معالمه مع شكل القصة القصيرة في الجانب التعليمي السائد ، فقد ظهرت عليهما النقد الاجتماعي، وهذا يقودنا إلى ارتباط الشكل بالمضمون ، إذ من غير الممكن أن ينفصلا بأيّ حالٍ .

وقد ثار جدل حول علاقة المقامة بالقصة بالمفهوم الحديث لها ، وأن المقامة والقصة يأتلفان ويختلفان يأتلفان إذا قلنا مع القائلين إن القصة مجرد سرد أخبار وحكايات، ويختلفان حيث نعرّف "القصة" التعريف الحديث من حيث إنها تصوير الحياة تمليه العاطفة ويحلله العلم[1].

ويقودنا ذلك إلى آراء الكتّاب الّذين عدّوا فنّ المقامة قصة قصيرة ، فيرى زكي مبارك أن المقامات قصص قصيرة يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية ، أو فلسفيّة، أو خطرة وجدانية، أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون[2]، كما يرى شوقي ضيف في مقامات بديع الزمان الهمذاني "إنها نوع من القصص القصيرة تخيّل فيها شخصاً من المكدين أو المتسولين يطوف من مكان إلى مكان يستجدي الناس بفصاحته وبيانه"[3].

ويقول بعضهم إن "محاولة البديع في مقاماته أول محاولة عرفت في العربيّة لكتابة القصة، ويسمّى بديع الزمان بأنّه رائد القصة العربيّة"[4].

وفي خضم هذه الأقوال التي تدّعي "الفن القصصيّ" في المقامة، نشير إلى أن المقامة في تشكلها كان سبباً في تطوّر الشكل القصصي الحديث، فالشكل والمضمون في المقامات يتساويان إلى حدٍّ ما في شكل القصّة القصيرة.

يمكن القول إن التأليف القصصيّ في شكله الحديث ، قد تأثّر بميدان التأليف القصصي القديم الذي وُجدُ في تراث العرب واتخذ من المقامة شكلاً للقصّة

(1) حسن، محمد رشدي : أثر المقامة في نشأة القصّة المصرية الحديثة، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، ط1، 1974م، ص32.

(2) مبارك: النثر الفني في القرن الرابع الهجري، ص197-198.

(3) ضيف: الفن ومذاهبه النثر العربيّ، ص6.

(4) الشكعة، مصطفى: بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربيّة، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1983م، ص279.

القصيرة، ولا سيّما الشكل الذي تمثل بالواقعية العربيّة المتأثّرة بالظروف الاجتماعيّة المحيطة آنذاك .

ويقول شكري عيّاد: "الدعامتان الأساسيتان للفن القصصيّ الحديث هما العقدة (تسلسل الأحداث)، والشخصيّة، ولكي نوضّح مقدار التغيير الذي أدخله الشكل الجديد على العادة القديمة نلاحظ أولاً أن الفن القصصيّ الحديث يميّز بين القصة والعقدة"[1].

إنّ الفن القصصيّ في شكله الحديث ، قد استقى مادته من الموروث القصصيّ في شكله القديم، والأعمال القصصيّة القديمة تبنّت شكلاً أدبيًا يتناسب والمجتمع بفئاته المختلفة،بيد أن الشكل القصصيّ الحديث قد نما ونشأ في ظل ظروف حضاريّة فرضت عليه ذلك الشكل الجديد بمعزل عن الشكل القديم بحيثياته المختلفة.

ومن الأشكال القصصيّة القديمة الخبر ، وهو من الفنون الأدبية التي ظهرت في الأدب القديم،ويرى شكري عيّاد أن الخبر في أصله تاريخ فهو نوع من التفصيل لحادث ذي قيمة في حياة الجماعة ..وتميّزت هذه الأخبار بأنّ موضوعاتها مستمدّة غالبًا من الحياة المعاصرة ، وأنّها تمزج الواقع بالخيال ، وأنها تقصد إلى الإطراف والتسلية، وكان الجاحظ إمام هذا الفن ، وبعض كتبه يكاد يكون مقصورًا على هذا الفن، ككتاب "البخلاء" و "المحاسن والأضداد""[2].

ونخلص إلى أنّ العرب قد عرفوا فن القصة بأشكال متعددة ، وربما كانت هذه الأشكال البدايات الحقيقية، وسببًا في تطوّر شكل القصة القصيرة الحديثة ، فلا بدّ لكل فن أدبي أن يمرّ بإرهاصات حقيقية كما وجدنا في القصّة القصيرة .

وبعد استعراضنا لأشكال القصّة القصيرة في التراث العربيّ ، نشير إلى دراسة السعافين في قضية الشكل عند شكري عيّاد ، ونلحظ ذلك في قوله : "إنّ أعماله بدت وكأنها تطوّر للأشكال التقليدية في القصّة الشعبيّة والمقامة ، إلاّ أنّه انتهى بخلق شكل جديد، وهو في أعماله يعتمد أشكالاً ملائمة ؛ ليبرز بوضوح مظاهر التنوّع في

(1) عيّاد، شكري محمد : القصة القصيرة في مصر "دراسة في تأصيل فن أدبي"، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1979م، ص17 .

(2) عيّاد: القصة القصيرة في مصر، ص23-24.

الوضع الإنساني"[1].

ومغامرة الشكل عند عيّاد يظهرها مرتبطة بالمضمون، وخاصة إذا كانت هناك وسيلة يحاول المبدع من خلالها أن يجرّب قدّرات الشكل الجديد، والشكل تطلقه شرارة داخلية توحِّد العاطفة مع الفكر، والشعور مع الخبرة، والمعنى الأعمق للوجود الإنسانيّ في مواقف مختلفة[2].

ويظهر الشكل الجديد أو الشكل المحكم في أثناء نبذ العناصر الا تقليدية في القصة القصيرة من مثل: تطوير الحبكة، وعرض الشخوص من أجل التعبير الأكثر حدّة لإثارة الشفقة، والوصول إلى غاية باستخدام منظومة من الوسائل القصصية كالارتجاع الفني، والمونولوج الداخلي، ومزج زوايا الرؤية والأسلوب المتناغم[3].

ويقودنا ذلك إلى القول: إنّ مغامرة الشكل عند شكري عيّاد قد تعرّضت لإرهاصات في تاريخنا الأدبي، ولذلك حاول الكاتب أن يتمرّد على هندسة البناء الفني بالتقنيات الحديثة.

إنّ هيمنة الشكل القصصيّ مرتبطة أساسًا بالتنوّع الإنسانيّ الذي أشار إليه السعافين، فرؤية المبدع وحاجته للتعبير عن الظروف الاجتماعية، ومحاولة تفسير الوجود الإنسانيّ في مواقف متباينة لها الدور الأكبر في تشكيل البناء الفني لشكل القصّة القصيرة.

ويشير السعافين إلى أنّ شكري عيّاد قد استمد إيحاءاته من مناخ الحكايات العربيّة القديمة، والخرافات، والقصص الشعبيّة، وألف ليلة وليلة، وأنّ له طريقة تناول (تكنيك) خلق نوع من الحكايات الشعبية الحديثة في مضمون يتعامل مع موضوعات شائكة حول وجود الإنسان[4].

فالسعافين يحاول ربط الشكل بالمضمون، كما وجد عيّاد يتخطّى الشكل القديم؛

---

(1) السعافين: نظرية الأدب ومغامرة التجريب، ج1، دار الشروق العربية، القدس، ط1، 1993م، ص123، وما بعدها.

(2) المصدر نفسه، ص133.

(3) المصدر نفسه، ص133.

(4) المصدر نفسه، ص133.

ليتجاوزمن أجل التعبير عن مضمون معاصر حول وجود الإنسان بشكل جديد ، مراعيًا الظروفَ المعاصرة لهما .

ويتبدّىللباحث أن الشكل والمضمون كيانٌ واحدٌ،فمن غير الممكن أن يعبِّر الكاتب عن موضوع معاصر بتقنيات قديمة ، كما أنهمن غير الممكن أن يعبِّر عن موضوع قديم بتقنيات حديثة من غير تحوير أو رؤية واعية .

ولو أنعمنا النظر في بداياتنا القصصيّة قبل مغامرة شكري عيّاد التي تعرّض إليها السعافينبالدرس والتحليل ، لوجدناها تتسم بالتفكّك البنائيّ من الناحية الفنيّة؛ وربما عائد ذلكلاختلاط الفنون ببعضها، فبات الشكل الأدبيّ آنذاك يجمع مجموعة من الفنون الأدبية من مقالة ومقامة وقصّة قصيرة .

أمّا المقالة الثانيّة التي وضعها لدراسة الشكل القصصيّ فكانت بعنوان: "عنتر وجولييت دراسة في الشكل فيّحاور الأشكال من خلال رؤى المضمون ، ويعرض آراء نقديّة لـ "يحيى حقي" في مجال شكل القصّة القصيرة .

ويرى السعافين أن شكلاً جديدًا للقصّة القصيرة يقترحه يّحيى حقي " يسمّى "اللوحات"ماوهو في حقيقة الأمر إلاّ خرّوجٌ " عن المعايير النقديّة التقليديّة لفن القصّة القّصيرة التي يجمعها الشكل مع شكل المقالة الـ قصصيّة، والفنون النثريّة الأخرى[1].

ويذهب السعافين مع تسمية "يحيى حقي"في شكل القصّة القصيرة، "إنّ هذا المصطلح أوفى في الدلالة على حقيقة الأعمال التي تقع في باب المغامرة باقتحام أشكال جديدة، وألصق نظرية القصة عند "يحيى حقي" في عدم الالتزام الأجوف بمرجعية فنية لفن القصّة وّغيرها من الفنو ن، وفي الانفتاح على الأشكال القصصية الموروثة على ضوء فكرة جوهرية تحفظ الشكل ، أو الموضوع القصصيّ من السقوط والانهيار من خلال الإمساك بالموقف ا لإنساني في لحظات الصدق النادرة"[2].

وفي رأيي أنَّ تسمية شكل القصة القصيرة بـ "اللوحات" لا ينطبق فقط على

(1) السعافين: نظرية الأدب ومغامرة التجريب، ص133.
(2) المصدر نفسه، ص146.

القصص الواقعي في باب المغامرة التي تأخذ أشكالاً جديدة كما يذهب السعافين ، وإنما ينطبق كذلك على شكل القصص المعروفة في التراث العربيّ ؛ لأنها تتدرج تحت موضوع واحد ، وإنْ لم تكن تتدرج تحت موضوع واحد فقد حرص مؤلفوها على أن يربطوا بينها برباط فنيّ، فهي كاللوحة متناسقة يشدّها رباط موحّد .

لذا يؤكد السعافين من حيث اتساق المصطلح بما ينمّ عليه من عمل إبداعي ، حيث إنّ هذا المصطلح "اللوحة" يستدعي في أذهاننا فن الرسم بما فيه من خطوط ، وألوان، وظلال، وأضواء وهي في تعدّد ملامحها ، تشترك في تقديم موضوع واحد، وتصدر عن وجهة نظر واحدة ، تؤدي إلى وجهة نظر واحدة من زاوية كلّ متذوّق[1].

ونذهب مع السعافين بقوله: باقتحام أشكال جديدة "، متمثّلاً بقول فكتور شكلوفسكي في "تاريخ الفن لا توجد أشكال متلاشية تماماً ، ولا توجد أشكال مكررة تماماً فالقديم يتحوّل إلى جديد كي يعبِّر عمّا هو جديد ، ويلقي القديم على الجديد ظلالاً مضيئة غالبًا مّا تكون سافرة "[2]، بمعنى أنّ الشكل الجديد لم يكن بمعزل عن القديم فهو من أصوله وتطوّره تبعًا للمضمون الذي أراد أن يعبِّر عنه ، فالجديد يتطلب فضاء جديد .

وبعيدًا عن المسميّات يقول حسين جمعة إنّ " الجنس الأدبي لا يحتفظ ببعض ثوابت الشكل فحسب ، وإنما يحتفظ أيضًا ببعض عناصر المضمون التقليدي على الرغم من التجديد المستمر على الشكل والمضمون"[3].

ويفرّق السعافين بين الحكاية القديمة والقصّة القصيرة الحديثة ، بقوله: "والقصّة القصيرة وإن كانت أقل ميلاً إلى الإسهاب من الرواية، فإنّها تختلف عن الحكاية الشعبية في ترابطها وأميل إلى الاستطراد ، وتسعى إلى الهدف الأخلاقيّ أو تقديم التعليقات المكشوفة، على أنّ التشابه الأوثق مع القصة القصيرة ربما يقع في الفنون

---

(1) السعافين: نظرية الأدب ومغامرة التجريب، ص146-147.
(2) نقلاً عن جمعة، حسين : مدخل لدراسة القصة القصيرة في الأردن، مجلة أفكار، العدد 91، 1971 م، ص9، وما بعدها .
(3) المصدر نفسه، ص9.

غير الأدبية"[1].

ويقودنا ذلك إلى القول : إنّ القصّة القصيرة تتشابك وتتقاطع مع فنون سردية غير أدبية من مثل السينما والمونتاج والفلم وخشبة المسرح وغيرها ، فهي متأثّرة بأسلوب هذه الفنون من خلال حركة الشخوص وما يحيط بهم من أشياء يدل على كينونتها الخاصّة .

ويذهب السعافين إلى تحديد خصائص القصّة القصيرة عامّة ، التي تحقق الغاية المنشودة في التفريق بينها وبين الأشكال الأدبية الأخرى ، فـ "إذا كان الدارسون قد تحدثوا طويلاً عن خصائص القصّة القصيرة فإن (فرانك اوكونور) يرى أنّه لا بدّ من أن تتوافر في القصة القصيرة ثلاثة عناصر رئيسية هي: العرض والنمو والعنصر المسرحي"[2].

ويبيّن كذلك شروط القصّة القصيرة وخصائصها من حيث الشخصيات والأحداث مقارنة لها مع شكل الرواية ، "فكاتب القصّة القصيرة لا يحاول أن يعطي صورة كاملة الأبعاد لأيّ من شخصيّاته ولا يقدّمها إلينا كاملة ، ولا يتركها تعيش بيننا، بل يرسمها من زاوية معيّنة، ويبقيها دائمًا على بعد، ... فالقصة تقوم على وحدة الانطباع لكاتبها لا يجري وراء الشخصيات أو الحوادث، أو تصوير المكان ، أو الزمان، كما يفعل الكاتب الروائي عادةً تاركًا المعنى والمعاني، فالرواية تقبل عددًا من المعاني والتفسيرات بخلاف القصة القصيرة..."[3].

ونلحظ أنه يحاول البحث عن شكل القصّة القصيرة من خلال أشكال الفنون الأدبية الأخرى، فمثلاً الرواية بعيدة عن القصّة القصيرة من حيث شكلها وتحدد ذلك من خلال الشخصيات والأحداث، كما أنّه لا يعوّل على قضية الحجم بين الشكلّين.

ويرى أنه إذا تقدمنا إلى مفهوم القصّة القصيرة الاصطلاحي التقليديّ، نجد أنّه

---

(1) السعافين: قضية الشكل في القصة العربيّة القصيرة، نقلاً عن : حوّر، محمد، و عطوان، حسين: بحوث عربيّة مهداة إلى الدكتور محمود السمرّة، دار المناهج، عمان، ط1، 1996م، ص369.

(2) السعافين: قضية الشكل في القصة العربيّة القصيرة، ص370.

(3) السعافين: تطوّر الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص61.

يتوض لتطورات عنيفة أحسبها في جوهرها ثورة معرفية شملت مظاهر الثقافة المختلفة إلى جانب الأجناس الأدبيّة المختلفة ، وهي ثورة أدخلت الأدب في مرحلة التجريب أو الحداثة أو ما هو ضد الشكل وربما ضد القصّة ونحو ذلك(1).

فالسعافين يقرُّ باختلاف وجهات نظر النقّاد في شكل القصة القصيرة ، فبات الانقبيلهم واضحًا إلىّ حدّ التخّلي عّن الموروث القديم ، ومحاولة في استباق الحداثة في ظل المتغيرات الاجتماعية ، ومحاربة الشكل التقليدي لفهم القصّة، الذين يرون فيه التعبير القاصر عن مظاهر الثقافة المختلفة .

ومنه أنّ البحث عن شكلٍ ثابتٍ ومنجزٍ للقصة القيوة في التراث العربيّ ، غير واقع ومن غير الممكن تحقيقه في ظل ثورة معرفيّة شملت الأجناس الأدبية كلّها ، وخاصّة أنّ النقّاد يرّفضون كلّ ما هو ثابت أو متشكل، أو مرجعي ، وإنما يسعون إلى البحث عن أشكال جديدة مناسبة لثقافة العصر ، ولكن هذا لا ينفي وجود روح القصصية في التراث العربيّ ، وإن كان في عدم الاستقرار من الناحية الاصطلاحية أو الفنيّة الجديدة، إلاّ أنّه كان سببًا من أسباب ظهور أشكال جديدة .

2.1.3 التراث في القصّة القصيرة

أدرك القاص العربيّ الحّديث مبكرًا معًنى اتصاله بتراثه ، ولو كان هذا الإدراك غائمًا وشائه الملاح في أبحاث المستشرقين إلى وقت قريب ، التي ترى خلو التراث العربيّ من فن القصّة ، أوتنفي صلة الرواية بالتراث القصصيّ العربيّ القديم ، ولكن عمليات وعي الذات والنزوع إلى الاستقلال الفكريّ ، والانشغال بالهوية القوميّة للأدب العربيّ أثار المسألة برمتها ، وجعلها هاجسًا ما لبث أن صار إلى تطلع لأوسع كتّاب القصّة(2).

ومن المعروف أن كتّاب القصّة القصيرة العرب عدّوا المقاييس النقديّة المرجعيّة العامّة التي ارتضاها كتّاب الغرب ومبدعوه مرجعيتهم الأساسيّة في الأغلب، وظلّ

---

(1) السعافين: قضية الشكل في القصة العربيّة القصيرة، ص372.

(2) أبو هيف، عبدالله : القصة العربية الحديثة والغرب "سيرورة التقاليد الأدبية في القصّة الحديثة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ط1، 1994م، ص194.

المستقبل مرهونًا بما يمكن أن يسفر عنه الإبداع الغربي بعامّة، في حين غاب الماضي أو التراث عن الوعي النقديّ فيّ الأقل، باعتبار أن الفنون القصصيّة والمسرحية فنون دخيلة أو مجتلبة وزاد من اقتناع النقّاد والدارسين أوهامٌ صنعها بعض الدارسين الغربيين والعرب الذين تسلّحوا بحجج رأوا أنّها موضوعية، زاعمين أن التراث العربيّ خلا من القصة وربما ذهبوا إلى أبعد من هذا، فعللوا افتقار التراث إلى هذه الفنون بعوامل مختلفة منها العقلية العربيّة السامية والجنس السامي[1].

يمكن القول إننا أمام قضية شائكة متمثّلة في صلة القصة القصيرة بالتراث، ويعود السبب في حقيقة ذلك، إلى المرجعيّة التي تبنّاها النقّاد العرب والغرب، من أن التراث العربي يخلو من القصة وقد ذكرنا سابقًا أنّ التراث العربيّ قد عرف القصة وبرزت في أشكال عدّة على الرغم من تأثّرها بالتراث الغربيّ.

ولعلّ من نافلة القول أن نحكم بأنّ القصة العربيّة القصيرة أفادت من التراث، سواء أكان ذلك على مستوى الشكل أم المضمون، ولقد نشأ جدل بين مذهبين، مذهب يؤكد حتمية اتصال القصة العربيّة بالتراث، ومذهب نظر إلى التراث الغربيّ مستندًا إلى المرجعيّة الغربية التي تنفي وجود القصة في التراث العربي.

أمّا المذهب الأول والمؤيد لصلة الاتصال بين القصة القصيرة والتراث، فوجد مادة القدماء من القصة وافرة على مستوى الشكل والمضمون، فزاوج بين الأشكال الجديدة والوافدة وبين الأشكال القصصية في التراث العربيّ من مثل: الحكاية والمقامة والليلة والمسامرة والخبر وغيرها.

وأمّا المذهب الثاني والرافض لصلة الاتصال بين القصة القصيرة والتراث، فنظر إلى الأشكال القديمة على أنها أشكال وافدة ومستعارة من الغرب، انطلاقًا من مقولات الغربيين في أن البذور الأولى لفن القصة كانت في الغرب، وما ظهر في التراث العربيّ ما هو إلاّ بذور سردية بعيدة عن حقيقة القص.

وبين هذين الاتجاهين يطرح السعافين تساؤلات عديدة، تؤيد حقيقة صلة قصتنا بالتراث، من خلال جملة التساؤلات التي يطرحها، "فماذا بوسعنا أن نسمي قصص

---

(1) السعافين: قضية الشكل في القصة العربية القصيرة، ص373.

الجاحظ وحكاياته ونماذجه، وماذا نقول عن إبداع الأصبهاني والتوحيدي والتنوخي ، وماذا نقول في البديع والحريري والوهراني وعشرات من الحكايات في ألف ليلة وليلة وغيرها؟!"[1].

إننا مع ما ذهب إليه في صلة قصتنا بالتراث ،فمن غير الممكن أن نتجاوز ما ظهر في التراث العربيّ من القصص ، وإن كان لا ينبئُ بوجود معايير واضحة، فهذا لا يعني أن القاص العربيّ الحديث قد استغنى في قصصه عن الموروث القديم سواء أكان بوعي أم لم يكن .

وانطلاقًا من حقيقة الصراع بين المذهبين يقول عبد الله أبو هيف: "كان شغل بعض القصاصين العرب الحديثين موجهًا إلىً التوفيق بين استمداد للحداثة (الغرب) واستمداد التقاليد (التراث)، أمّا الغالبية فكانت تمتح من معين الحداثة على أنها إثبات للتفوّق الفنيّ،وتوكيد للحضور الإبداعي ،وقد أطال أمد هذه الفترة إلى أواخر الستينات"[2].

إنّ استيحاء التراث لا محاكاته هي السائدة اليوم ، وهذه الاستعادة تغني التعبير القصصي الحديث بالتراث ؛ ليصبح بعد ذلك التراث عامل تطور وتجدد يدعم الروافد الإنسانية الكثيرة التي تسقي الإبداع العربيّ الحديث[3].

وإنَّ الميزة الفريدة للقصة العربيّة، قد زاوجت بين الحداثة والتقاليد، في ظل معطيات الحضارة العربيّة، متجاوزة إلى حدٍّ ما المرجعيّة الغربية باعتبارها ظلامًا لمسح الهويّة العربيّة متجذرة في تراثها القصصي .

وبناءً عليه نجد أنّ القصة الخليجيّة قد ارتكزت على الجذور القديمة ، ووعت مفهوم التراث ودوره في صياغة المفهوم الإنساني الحديث ، "ويبدو للدارس موروث حكائي وشفاهي، شأنه شأن فن القصص العربيّ عمومًا خاصة عند الرواد"[4].

---

(1) السعافين: قضية الشكل في القصة العربية القصيرة، ص374.

(2) أبو هيف: القصة العربية الحديثة والغرب، ص195

(3) المصدر نفسه، ص196.

(4) عاصي، جاسم: نظرة شاملة في المشهد القصصي في الأردن، مجلة أفكار، العدد 144، وزارة الثقافة، عمان، 2000م، ص124.

ويشير سمير قطامي إلى أن الرواد العرب في القرن التاسع عشر حاولوا أن يستلهموا التراث العربيّ بما فيه من أشكال قصصية، فأخذوا يحيون أهم هذه الأشكال القديمة وهو المقامة بما فيها من تركيز ، وعبرة،وبطل حاذق ،وأحداث شيّقة ، وقد اتخذت هذه المحاولة أسلوبين[(1)]:

أ ـ أسلوب بعث المقامة شكلاً ومضمونًا، كما فعل ناصيف اليازجي .

ب ـ أسلوب الاتكاء على شكل المقامة وملئها بالمضامين الحياتية والاجتماعية الحديثة، وإن كان في لغتها شيء من التكلّف أو التأنق، كما فعل أحمد فارس الشدياق، ومحمد المويلحي وحافظ إبراهيم.

ومن القصص التي تحدث السعافين عنها، ورأى فيها استلهام التراث بأشكاله المختلفة سواء أكان من شكل المقامة كما ذكر سمير قطامي ، أم من شكل المقالة القصصية، قصة (الحديث ذو شجون) لخليل بيدس، "فالقصة في بنائها حوار طويل وتعليقات ومقالة قصصية وحكاية عجيبة تنتهي نهاية فيها غرابة وسخرية ، وتميل لغتها للإفادة من القوالب الصياغية الموروثة مع ميل إلى العفوية والإفادة من مصطلحات المعارف الحديثة"[(2)].

ويقف على مجموعة خليل بيدس القصصية "مسارح الأذهان"، ويجد في قصصها "مقاربة واضحة من شكل بعض الحكايات التراثية التي نجدها في القصص الغرامي، ويبيّن ما فيها من وعظ وتعليم الذي طالما يشدّنا إلى التراث العربيّ"[(3)].

كما يحاول السعافين تقصي التراث في قصص البدايات أو جيل الرّوادّ من مثل : خليل بيدس ومحمود سيف الدين الإيراني ، وعبد الحميد ياسين، وعيسى الناعوري، وأحمد العناني، وأمين فارس، وغيرهم، ويرى في قصصهم أنها تستعير من الأشكال المجاورة مثل: المقامة، والحكاية،والمقالة القصصية ، وغيرها، فهي لم تبتعد عن

---

(1) قطامي، سمير: الحركة الأدبية في الأردن 1948م – 1967، منشورات وزارة الثقافة والتراث القومي، عمان، ط1، 1989م، ص142 .

(2) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة "القصة القصيرة في الأردن وفلسطين "، دار الشروق، عمان، ط1، 2008م، ص22.

(3) المصدر نفسه، ص22، وما بعدها.

روح الحكاية من حيث السرد والأسلوب واللغة والحدث[1].

إنّ معالجة السعافين لقصص الرواد ضمن ما استعارته من الأشكال المجاورة في التراث العربيّ، ما هو إلاّ إيمانه بحقيقة التراث ووعي القاص بذلك التـــراث فـــي طرحه الإنساني المعاصر .

وفي هذا ال صدد يقول: "إنّ قراءتنا للأعمال البدايات تحاول أن تصدر عن رؤية عامّة للأسس المرجعية لفن القصة القصيرة وكيف استطاعت هـــذه الأعمـــال أن تقترب من هذه الأسس ، دون أن يغيب عن البال وجود هذا التراث القصـــصيّ فـــي تراثنا العربي على الصعيدين الرسمي والشعبي"[2].

إنّ محاولته تقصي أثر التراث في القصة العربيّة الحديثة، مـــا هـــو إلاّ تأكيـــد الأسس المرجعية التي تشير إلى وجود فن القص في التراث العربيّ ، في ظل الآراء والمواقف التي تنفي وجود القصة في ذلك التراث.

ومن قصص الطلائع والبدايات التي استلهمت الأشكال المجاورة فـــي التـــراث العربيّ، ولم يذكرها السعافين "أغاني الليل"لمحمد صبحي أ بو غنيمة، التي حملـــت في طياتها روح التراث العربي .

يرى هاشم ياغي في تلك المجموعة أنها كُتبت على طريقة جبران ، والمنفلوطي، وهي مقطوعات بين المقالة والقصة[3]، أما شاكر مصطفى فيـــرى فيهـــا الطريقـــة التقليدية من حيث إنها مجموعة قصص اجتماعية أخلاقية دينية[4].

ومن الملاحظ أن تلك القصص التي استقت من التراث قد غلبت عليها الـــروح التعليمية،والنزعة الوعظية ، والإرشاد، يرى هاشم ياغي في هذا الصدد أنّـــه "قـــد غلب هذا الطابع التدخل السافر ، وفرض الآراء، واللون المباشر الصارخ ســـمات واضحةزتميّزأقاصيص هذه الطلائع وتضعف من التكنيك القصصيّ ، والبناء الفنـــي

---

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص24، وما بعدها.

(2) المصدر نفسه، ص17 .

(3) ياغي، هاشم: القـــصة القـــصيرة فـــي فلـــسطين والأردن، 1850-1965، المؤســـسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981م، ص141-142.

(4) مصطفى، شاكر: القصة في سوريا حتى الحرب العالمية الثانية، ص112.

فيها، وهي مرحلة التعبير النثريّ المباشر والتقرير عالي النبرة، والأخذ بفكرة الوعظ والتوجيه المباشر"[1].

3.1.3 التطوّر في القصّة القصيرة

لقد تطورت القصة العربيّة الحديثة من تراثها فحافظت على تقاليدها الأدبيّة والفنيّة متفاعلة مع المؤثرات الأجنبيّة والعصريّة الأخرى، وجاء التطور وفق ثلاث مراحل:[2].

1. مرحلة النشوء والتخلّق (1870-1920) .
2. مرحلة التأسيس لقصّة عربيّة حديثة (1920-1945).
3. مرحلة تشكّل القصّة العربيّة الحديثة (1940 – حتى اليوم).

ويرى السعافين أنّ حركة الأدب في فلسطين والأردن والقصّة القصيرة خاصّة، جزء من مسيرة الأدب العربي، تخضع للمنابع والمؤثرات ، وتتأثّر بالتيارات الرئيسة في حركة الثقافة العربيّة[3].

ويبدو أنّ كتابه (الرواة على بيدر الحكمة – القصّة القصيرة في فلسطين والأردن) أنموذجٌ واضحٌ على قضيّة التطوّر في القصة القصيرة من حيث الشكل والمضمون، عالج فيه مراحل تطوّر القصّة القصيرة تبعًا لقضيّة التأثّر والتأثير فيها.

وفي هذا المبحث سأتناول مراحل تطوّر فن القصّة القصيرة عنده بشيء من العموميات، وأمّا في المنحى التطبيقيّ سأقف عند رؤيته النقديّة في مجال التطبيق معرّجًا على الذروة القصصيّة بشيء من التفصيل؛ تبعًا لمراحل تطورها .

وقف السعافين على مرحلة البدايات لفن القصة القصيرة وسمّاها (آلام التحولات والأنواع المجاورة)، عالج فيها مجموعة من القصص لـ خليل بيدس ، وعبد الحميد ياسين، وأحمد العناني، وعيسى الناعوري، وأمين فارس ملحس ،ونجوى قعوار ، وغيرهم، ويرى فيها عناية الكتّاب بالحبكة القصصيّة، واحتفالهم بالحدث احتفالاً

---

(1) ياغي، هاشم: القصة القصيرة في فلسطين والأردن، ص142.
(2) أبو هيف: القصة العربية الحديثة والغرب، ص72.
(3) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص11.

كبيراً كما في بناء القصص التقليديّة واستعارتهم للأشكال النثريّة التي تجاور القصّة وتضحيتهم بالعناصر الفنيّة في سبيل إعلاء صوت الفكرة، وتحقيق الغاية التعليميّة التي يسعون إليها[1].

إنّ مرحلة البدايات ما هي إلاّ مرحلة نشوء وتخلّق لروّح القصة القصيرة، فبدت إفادة القصّاص فيها من الصيغ الحكائية والأشكال المجاورة للقصة في التراث العربي وعودتهم إلى الشكل الأول في المقامة والليلة والحكاية والسمر وغيرها، فبرزت فيها المعالجة السطحية والمباشرة في تقنيات السرد، وغلبة الطابع التعليمي والترفيهي فيها بشكلٍ عام.

أمّا المرحلة الثانية من مراحل تطور القصة القصيرة، التحولات نحو الواقع، فقد عالج فيها قصص محمود سيف الدين الإيراني، ونجاتي صدقي، وأمين فارس، وسميرة عزام، ومحمد أبو شلباية، وماجد أبو شرار، ويرى فيها الرؤية الواقعية سواء أكانت هذه الرؤية تستقي من مصادر أيديولوجية مباشرة، أو رؤية عامّة للواقع بيد أن البناء يظل يراوح الحكاية والقصة القصيرة بمفهومها المرجعيّ إبان النشأة[2].

والملاحظ أن هؤلاء القصّاص خاضوا مغامرة القصة القصيرة من رؤيا واقعية من خلال تناقضات الحياة، فزاوجت قصصهم بين البناء الفنيّ التقليديّ، والبناء الفنيّ الجديد لأسلوب القصة، وإن ظهر الأخير بمعزل عن الدواعي الفنيّة.

كما وقف السعافين على مرحلة الرواد في مواجهة التجربة، وعالج فيها قصص كلّ من: غالب هلسا، وغسان كنفاني، وجبرا إبراهيم جبرا، وإميل حبيبي، وتوفيق زياد، وفؤاد القسوس، فكانوا يمثلون مرحلة جديدة في الوعي والانطلاق بنافذة ولغة قادرة على التفاعل مع مجريات الواقع، فكانت أعمالهم بشكل عام منطلقة من رؤيتهم الفنيّة والموضوعيّة وليس استجابة للشكل المرجعيّ[3].

ويمكن القول في تلك المرحلة أن محاولتهم في التخلص من رهينة المرجعية بات

---

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص17-27.
(2) المصدر نفسه، ص35 وما بعدها.
(3) المصدر نفسه، ص61-183.

ناجحًا إلى حدٍّ ما، فقد تجاوزوا الحدود الضيّقة في الشكل والمضمون ، وانحصرت رؤيتهم بإيمانهم على قدرة إقامة شيء من التفاعل مع مجريات الواقع بحيثياته المختلفة،مع رؤية بصيرة في ذلك ، ولا ننسى الموهبة الفردية التي تميّز بها كلّ منهم على حدة .

وضمن متابعة السعافين لتطور القصة القصيرة، يقول في مرحلة تالية: "لقد غلب على جيل الستينات اتجاه نحو الرؤية الواقعية ، إذ امتزجت بالرؤية الرومانتيكية في بداياتها،وظهرت فيها أمشاج من آثار الوجودية التي أصبحت "صرعة"احتفى بها المثقفون الشباب في أواخر الخمسينات وأوائل الستينات ، وبدت أشكال الواقعية مختلفة منها ما يقترب من التسجيلية حيناً والفوتوغرافية حيناً آخرً ، ومنها ما يلامس الرومانتيكية أو يقترب من الواقعية النقدية ومنها ما يقترب من أن يكون تمريناً شفافًا أو صفيقًا على الواقعية الاشتراكية "[1].

ونراه يُدرج تلك المرحلة بمسمّى (جيل التحولات القاسية)، وربما ذلك لاختلاط الرؤى والمذاهب والمناهج النقدية في تلك القصص ويعالج فيها كلّ من : محمود شقير، وخليل السواحري، ونمر سرحان، وعدي مدانات، ورشاد أبو شاور، ويحيى خلف، وإبراهيم العبسي، وأحمد عودة، ومحمود شاهين , ووسمي أبو علي ، ونازك ضمره، ورجاء أبو غزاله .

ويبدو أن قصص تلك المرحلة كانت تمثّل اتجاهًا واقعيًا في الأغلب الأعمّ، وتدور ويجلت أحداثها بالقرب من ذلك الواقع ومنطلقاته، إلاّ أنّها زاوجته مع منعطفات أخرى تمثّل التّسجيل والتوثيق والتصوير وغير ذلك ، بما تحمله المناهج النقدية الأخرى من رؤى وأفكار .

ويقف السعافين على مرحلة متطورة في النضج الفنيّ ،وسعي الكُتّاب نحو التجريب والإفاضة في تعبيرهم عن ظروف واقعهم ، ومن هؤلاء:بدر عبد الحق ، وسالم النحاس، ومفيد نحلة،وجمال أبو حمدان، ومحمود موعود، ومحمد طملية ، وجمال بنورة، ونايف النوايسه، وخليل قنديل وفخري قعوار ،ويوسف ضمره ، وسميحة خريس،وهند أبو الشعر ، وقاسم توفيق، ومحمود الريماوي، وغيرهم

---

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص187.

الكثير.

وفي صدد هذه المرحلة المتقدمة يقول: حاوّل كتّابّ القصّة فّي فلسطين والأردن أن يبحثوا عن آفاق جديدة عن رؤيتهم المتجددةللحياة والكون والعالم، دون أن ينبتوا عن همومهم الجمعية وقضاياهم الإنسانية، وهي محاولات تقع في إطار التنويعات المختلفة على إيقاع شبه ثابت، هو موقف الإنسان في هذه المنطقة من العالم العربيّ من الأزمة النفسية والوجودية ومن أزمة الهويةوقد توسلوا في سبيل ذلك الإفادة من التجارب الجديدة في القصة "[1].

ومن الملاحظ على هؤلاء الكتّابّ أنهم اتخذوا تقنيات تجريبيّـة فـي معالجـة تجاربهم القصصيّة؛ لذلكتبتجاربهم تحاكي الواقع بشيء مـن التـشظّي الـذي يستدعيه المنحى التجريبيّ المتخذ في إطار قصصهم.

أمّا المرحلة الأخيرة التي وقف السعافين عليها من خلال مقارباته النقديّة في تتبع التطوّر القصصيّ، مرحلة أجيال المغامرات المفتوحة، ويقف فيهـا عنـد: مـؤنس الرزاز، وأحمد الزعبي، وإنصاف قلعجي، ونازك ضمرة، وزياد خـداش، ويحيـى القيسي، ومفلح عدوان، وجواهر الرفايعه، وحنان بيروتي، وهاشم غرايبه، وبـسمة النسور، وطلعت شناعة، وياسر قبيلات، وسامية العطعوط، وغيرهم.

ويقولفي تجربة هؤلاء القصاص إنهم قد: "مزجوا الواقعيبالعجيب والغريب، والإفادة من أساليب التحليل النفسي، وتوظيف العقد النفسية والكـوابيس والأحـلام وتشظّي الوعي واختلال المنطق وافتقاد الأحداث"[2].

يتبين لنا أنهذه المرحلة استكمالاً لمرحلة التجريب السابقة، إلاّ أن رؤاها النقدية أصبحت في عالمٍمفكك مليء بالأسرار والأحلام، كما أنّه محاصر بالتساؤلات التي توحي بالعبث واللامعنى.

وفيما يبدو أن السعافين في مقارباته النقدية لتطور القصة القصيرة، قد اصـطلح مسمّى لكلِّ مرحلة وكلّ فترة زمنيّة، يتناسب والإشكالية التي تحملها تلك المرحلـة، مراعيًا الرؤيا والتشكيل على حدٍّ سواء، ويقودنا ذلك إلى القول إن المـنهج الـذي

---

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص263.

(2) المصدر نفسه، ص315.

ارتضاهفي مقارباته للمنهج النصي الذي يتبين من خلاله ا لتمايز بين مرحلة وأخرى.

4.1.3 التأصيل في القصة القصيرة .

يبرز التأصيل النقدي لفن القصة القصيرة لدى السعافين من خلال قراءاته النقدية للأعمال الرائدة في هذا المجال، التي تشكّل حيزّا أساسيًا من أصول القصة القصيرة في التراث العربي، حيث يقول : "وليس من شك في أن القصة القصيرة في نشأتها تستند إلى تعريفات مرجعية مستقاة من الواقع الإبداعي نفسه، وإذا كانت هذه التعريفات فضفاضة تتسع لأشكال متعددة في نهاية المطاف، فإن قراءتنا للأعمال البدايات تحاول أن تصدر من رؤية عامة للأسس المرجعية لفن القصة القصيرة، وكيف استطاعت هذه ا لأعمال أن تقترب من هذه الأسس، دون أن يغيب عن البال وجود هذا التراث القصصي في تراثنا العربي على الصعيدين الرسمي والشعبي"(1).

إنه يقرر دراسة البدايات الأولى لفن القصة القصيرة؛ من أجل الوقوف على مرجعيات وأسس وأصول القصة العربية الحديثة، وإن كانت تلك البدايات توحي بشيء من الاتساع في الأشكال الأدبية؛ لاختلاط المفاهيم العامة.

وحاول السعافين في دراسته التطبيقية لتلك الأعمال، أن يقف على مدى تأثرها بالتراث، سواء أكان على مستوى الشكل أم المضمون، ومدى تقاطعها مع الفنون الأخرى من مثل الرواية والمقالة والصورة وغيرها، وهو بذلك يحاول أن يؤصّل الفن القصصي في التراث العربي وانفتاحه على التجارب الجديدة، ويضع مقالة بعنوان(قطبية الشكل في القصة العربية القصيرة) يحاول فيها البحث عن أصول ومرجعيات القصة العربية، ويتساءل فيها عن كيفية تهميش التراث بما يحمله من موروث قصصي، والنظر إلى المقاييس النقدية المرجعية إلى القصة التي ارتضاها كتّاب الغرب، حيث يقول : "إلى أن بدأنا نسأل على استحياء عن دورنا في الإبداع القصصي، وربما كان الغربيون أنفسهم هم الذين منحوا بعضنا الثقة في إعادة قراءة موروثنا القصصي بعيون جديدة، بعد أن لفتونا إلى أثر هذا الـ تراث في نشأة تراثهم

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص17.

وتطوره ،فماذا بوسعنا أن نسمي قصص الجاحظ وحكاياته ونماذجه، وماذا نقول عن إبداع الاصبهاني والتنوخي، وماذا نقول في البديع والحريري والوهراني، وعشرات من الحكايات في ألف ليلة وليلة وغيرها ؟!"[1].

فهو يتنكر ويتعجب لتلك المقاييس النقدية المرجعية التي تحيل القصة العربية إلى التراث الغربي، ونحن نمتلك الكثير من القصص والحكايات المبثوثة في كتب الأدب.

ويحاول السعافين إثبات ما ذهب إليه من موروث قصصي عند العرب، إلى اختيار نصين أحدهما نص عربي للجاحظ والآخر للقاص الفرنسي جي دي موباسان، يبيّن فيهما مدى التشابه بين النصين على مستوى التشكيل والمضمون؛ ليخرج إلى حقيقة التأثر والتأثير، إذ يقول : "وإذا كنا قد أشرنا إلى نموذجين متباعدين أولهما عربي من التراث، والآخر غربي حديث، فإننا نود تأكيد القضية الأساسية في تشكيل القصة القصيرة وهي أن للأدب جوهرًا، وهُو الذي يسعى الفنان إلى بلوغه حين يغوص في الجوهر الإنساني ويقدمه بصورة لا تجافي الفن، ومن نافلة القول إن المتعة هي أساس الشكل الفني، وأن فقدانها، أعني جوهرها يفوض مفهوم الشكل من الأساس"[2].

أمّا المقالة الأخرى، فيحاول فيها عرض آراء يحيى حقي في شكل القصة القصيرة، فيقترح مسمّى (اللوحات)؛ ليحاول التوافق أو التوائم بين شكل المقالة القصصية، والفنون النثرية الأخرى مع شكل القصة الحديثة[3].

وكأن السعافين يحاول تطبيق مفهوم الأصالة والمعاصرة من خلال قضية الشكل، وآراء النقاد حوله، فيحاول المحافظة على الشكل التقليدي ومواكبة الشكل الحديث من خلال الانفتاح وعدم التعصّب للمرجعيات التي تأخذ وجهًا واحدًا .

وتتعمق فكرة التأصيل لديه من خلال مناقشته لآراء النقاد العرب والغرب في المرجعية لفن القصة القصيرة، ومفاد تلك المرجعية التي تبناها الكثير من النقاد

(1) السعافين: قضية الشكل في القصة العربية القصيرة، ص373-374.

(2) المصدر نفسه، ص381.

(3) المصدر نفسه،، ص146.

العرب والغربأن التراث العربي يخلو من القصة، ومن خلال تلك المرجعية يثير تساؤلات عدّة تثبت لنا الأصول الحقيقية لفن القصة القصيرة.

ومن خلال الاتجاهين المؤيد والمعارض لتلك المرجعية، يؤكد على حتمية صلة قصتنا بالتراث، حيث يقول : "فماذا بوسعنا أن نسمي قصص الجاحظ وحكاياته ونماذجه، وماذا نقول في إبداع الاصبهاني والتوحيدي والتنوخي، وماذا نقول في البديع والحريري والوهراني وعشرات من الحكايات في ألف ليلة وليلة، وغيرها"[(1)].

ويتبيّن للباحث من خلال تساؤلاته، أنه أراد أن يؤصل فن القصة القصيرة من تلك القصص، فمن غير الممكن أن نتجاوز هذا الكم الهائل من تلك الحكايات، فهي المرجعية الحقيقية لهذا الفن .

كما يحاول السعافين الدفاع عن تلك الأصول العربية في التراث، من خلال دراسته النقدية التطبيقية على قصص البدايات جيل الرواد كما ذكرنا سابقًا، ويرى أنها تستعير من الأشكال المجاورة من قبل المقامة، والحكايات، والمقالة القصصية وغيرها.

إنّ توّقف السعافين على البدايات وجيل الرواد يتأتى من خلال فكره النقدي في تأصيل فن القصة في ظل الآراء والمواقف المتضاربة التي من شأنها أن تنفي عن التراث حمل هويّة القصة القصيرة .

ولعلّ كتابه (الرواة على بيدر الحكمة، القصة القصيرة في فلسطين والأردن) أنموذجٌ واضحٌ لمعالجة التطور القصصي، فحاول فيه مناقشة الأعمال القصصية الرائدة ومدى تأثرها بالتراث العربي، والأعمال القصصية التي أفادت من الأصول الغربية الوافدة، وعلاقتها في خلْقِ فنٍّ قصصي يحمل الهوية العربية ويخوض مغامرة التجريب؛ ليثبت لنا أن شكل القصة العربية تقوم على الإفادة من التراث مع المحافظة على الحداثة المتسمة بروح العصر .

---

(1) السعافين: قضية الشكل في القصة العربية القصيرة، ص347.

2.3 المنحى التطبيقي :

وفي هذا المبحث سأتناول الجانب التطبيقي لديه، وما هو ــ من وجهة نظري ــ إلاّ استكمالٌ لرؤية السعافين النقدية في الجانب النظري ، سواء أكان حديثه عن الشكل، أم التراث أم تتبعه لمراحل التطور لفن القصة القصيرة .

ونلحظ أنه ينطلق في مقارباته النقديّة التطبيقيّة من الأعمال القصصية الرائدة التي تمثّل الريادة كاشفاً عمّا ضمّنته من أشكال الفنون الأخرى ، فبدا محللاً ومفسرًا لتلك الأعمال من أجل الوقوف على ناصية القصة القصيرة، وما اختلط بها من فنون نثرية سابقة .

وفي هذا الصدد يقول إنّ "مجموعة خليل بيدس "مسارح الأذهان" من الأعمال القصصية الرائدة التي تمثّل ما للريادة من التباس بالأشكال المجاورة ، ويبدو ذلك في العنوان الفرع "مجموعة فنية روائية في حقيقة الحياة" وتبيّن هذا المعنى المقدمة التي صدّر بها هذه المجموعة وهو يتحدث عن قيمة الأعمال الروائية ووظيفتها ويذكر عدداً من مشاهير الروائيين الأوربيين، ويعدّ هذه القصص التي ضمّتها هذه المجموعة فصولاً روائية"(1).

ويقف السعافين عند قصة "نحن وهم" من المجموعة نفسها ، فهي تقترب من شكل بعض الحكايات التراثية القديمة التي نجدها في القصص الغرامي الذي يتحدث عن الخيانة الزوجيّة ولا سيّما في ألف ليلة وليلة ، وإن بدت القصة تأخذ بعدًا جديدًا في المفارقة، إذ قدّم صورة السيدة ربة البيت وزوجها وعشيقها في مقابل الخادمة وخطيبها، فالقصة تصوّر خيانة سلمى لزوجها أديب إذ تُظهِرُ له من المحبة والعفاف ما ينطوي على زيف في المشاعر"(2).

وفي موطن آخر يقول في القصة ذاتها "وأيًّا ما كانت هذه القصة مؤلفة أو مقتبسة فإن المؤلف لم يخضعها لما كان سائدًا من نبرة الوعظ والتعليم ، وإن كانت الفائدة التربوية والخلقية واضحة في هذه القصة، على أن لغة القصة لا تفارق اللغة السائدة في تراث القص العربيّ ، وموضوعها لا يخرج على الموضوعات التي

---

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص17.
(2) المصدر نفسه، ص17-18.

تناولت العلاقة بين العشّاق والأزواج، بيد أن بناء القصة، كما أشرت سابقًا، يقوم على المفارقة من خلال التقابل..."[1].

ويمكن القول: إنّ السعافين لم يقف على حدود الشكل، وعلاقته بالأشكال الأخرى فقد وقف على المضمون لما له من علاقة تكوينية في التراث العربيّ، ويبدو أن الطابع العام للأشكال التراثية يسوده نبرة الوعظ والإرشاد والتعليم، وهذا ما تلمّسه السعافين في قصص خليل بيدس بشيء من القلّة؛ لأنّ هو في البناء العام للقصة ليس كما ظهر لدينا في تراثنا العربيّ .

ومن القصص التي وقف السعافين عليها لخليل بيدس في المجموعة نفسها، قصة "أيتها الشمس"، وقصة "الحديث ذو شجون"، وقصة "اللص"، وكلّها بقيت مجاورة لأشكال الحكاية والمقالة بشكلٍ عام .

يقول في قصة "اللص": "وتبدو القصة أقرب إلى الحكاية التي تؤدي أيضًا غرض المقالة التي تنتقد الأوضاع الاجتماعية والسياسية، إذا تتحدث عن أحدهم الذي كان منذ ثلاث سنوات مديرًا لمالية إحدى الإدارات العامّة، كان يحرس نفسه بواسطة مسدس يضعه إلى جانبه خشية اللصوص، ويحب امرأة متزوجة"[2].

ويرى نعيم اليافي في قصص خليل بيدس أنها لا تسير على نمطٍ واحدٍ لا في الإطار ولا في الشكل، ولا في المضمون، فهي تسلك إطارات كالإطار الأسطوري (أين الحقيقة، النور المقدس، آلهة الجمال، محاورة بين الآلهة ...) والتاريخي (الأب، المومياء، جنون الحب، السعادة، ...)، والرمزي (مؤتمر الحيوانات، ...) ويتراوح الشكل بين عدّة أنماط فهو أحيانًا مجرد حديث يدار على الألسنة (الحديث ذو شجون)، وأحيانًا مقالة ذاتية وخواطر (أيتها الشمس)، أو مقالة تاريخية (المومياء)، وغير ذلك[3].

---

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص20.

(2) المصدر نفسه، ص22.

(3) اليافي، نعيم: التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث، سورية، لبنان، الأردن، فلسطين، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط1، 1982م، ص35 .

إن السبب الكامن وراء مراوحة خليل بيدس في مجموعته القصصية "مـسارح الأذهان" بين شكل القصة القصيرة والأشكال المجاورة الأخرى باختلاف تصانيفها ، هو من باب قرب الزمن من القصص السابقة وتأثره بقـصص الروسـي ؛ إلا أنّـه استطاع أن يتجاوز إلى حدٍّ ما السطحية والمباشرة في التعبير، فقامت قصصه على المفاجأة والدهشة والحدث الغريب ببناء المفارقة على أحداثها .

ويذهب السعافين إلى أنّ صورة المراوحة بين شكل القصة والأشكال الأخرى، لم تكن عند خليل بيدس فقط ، وإنما ظهرت، وتفاوتت عند كلّ من محمود سيف الـدين الإيراني، وعبد الحميد ياسين ، وعيسى الناعوري، وأحمد العناني، وأمـين فـارس ملحس، ونجوى قعوار، وغيرهم، فيولي هؤلاء الكتّاب عناية خاصة إلـى الحبكـة القصصية، ويحتفلون بالحدث احتفالاً كبيرًا ، على نحو ما نرى في بنـاء القـصص التقليدية[1].

ويقول في قصص عبد الحميد ياسين : "إنّ بناء قصص عبد الحميد ياسين يـستعير من الأشكال النثرية التي تجاور القصة، ويضحّي بعناصرها الفنية الأساسية في سبيل أن يعلو صوت الفكرة، وأن تتم الغاية التعليمية التي تسعى إليها"[2].

من خلال ما تقدم نجد الكتّاب في هذه المرحلة ، قد زاوجوا بين شـكل القـصة القصيرة والأشكال النثرية الأخرى المجاورة لها، وبنيت بشكلٍ عام على طابع التعليم والتوجيه بشيءٍ من التفاوت فيما بينهم ، ورغم استخدامهم للتقنيات الفنيّة الحديثة من مثل: الحلم والمفارقة والتكثيف ، إلاّ أنها بقيت في إطار العاميّة بعيدًا عن الفنيّة إلـى حدٍّ ما .

وفيما يبدو أن معالجة السعافين لقصص خليل بيدس ، وعبد الحميد ياسين، وأحمد العناني، وعيسى الناعوري، ما هو إلاّ استكمال لنظرية التطوّر في القصة القصيرة ، فحاول أن يثبت الأثر الشعبي ، أو التراث العربيّ في تلك القصص استنادًا إلى بنيـة الحدث، أو العقدة، أو الشخصيات، أو اللغة .

وفي مرحلة تالية نجده يقف على القصص ذات الرؤية الواقعية ، ويعالج قصص

---

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص23.

(2) المصدر نفسه، ص25.

كلٍّ من: محمود سيف الدين الإيراني، ونجاتي صدقي، وأمين فارس ملحس، وسميرة عزام،ومحمد أو شلباية ،وماجد أبو شرار ، وهم من أبرز كتّاب الواقعية الأوائل في فلسطين والأردن .

وفي صدد هذا يرى أنّ "الذي يتأمّل قصص محمود سيف الدين الإيراني يجده حريصًا علّى الجوّ الوّاقعيّ الذيّ يغلّف ّهذه القصص، بيد أن هذا الجو الواقعي يبدو أقرب إلى التسجيل، فعلى الرغم من قدرته الفنيّة في التقاط الأفكار والأحداث ونماذج الشخصياتفإنّه ّيستسلم للغة سردية تقليدية ، لا تلجأ إلىالتكثيف والتركيز ، ولا تعتمد اللمح والإضاءة الخاطفة ، والومضة الباهرة، ولكنّه يلجأ إلى التفصيل الشديد، وإلى التوضيح بدل اللّمحّ الدّالّ ، وربما يقوده هذا إلىما يشبه الشرح والتعليم ، وليس غريبًا في مثل هذا البناء أن يلجأ كاتب القصة إلى الاستطراد"[1].

ويرى عبد الرحمن ياغي في قصص الإيراني "محاولات تطبيقية لفكرة الفن التعبيري الهادف، المناضل الذي يتفهّم الظروف،ويتخذ من المشاهدات والتجارب الخاصة نماذج فنيّة تصلح مقياسًا للنواميس الطبيعية العامّة، ومع ذلك فيها تلك الألوان الحسيّة الشخصية ، وفيها تلك الحرارة الفردية .،.ولكنّهاّ ليست فردية شاذّة وإنما هي فردية نموذجية لها طابعها الخاص الذي يصلح قياسًا لطابع العام، حيث تتشابه الظروف...وهذا اللون المميز ، وهذا الطابع الخاص يُضفي على المضمون حيوية تجعله عملاً فنيًا ذا شأن"[2].

ونجد السعافين في مقارباتهالنقديّة لقصص الإيراني قد تجاوز مجموعته الأولى "أول الشوط" التي تضم قصصًا مستوحاة من الرؤية الواقعية، وتنبأ عن فنيّة عالية باستخدام تقنيات فن القصة الحديثة لا تقل أهمية عن مجموعته التي وقف عليها (مع الناس) التي كتبها بعد النكبة .

ويرى في قصص محمود سيف الدين الإيراني "إرثًا من تجارب قصصية عربية وعالمية في النظرية والإبداع ركام من هذه التجارب التي كانت تُوجّهه، مما

---

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص31.

(2) ياغي، عبد الرحمن القصة القصيرة في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، عمان، ط1، 1993م، ص 76.

جعله يزاوج بين واقعية تتجه إلى الظاهر وترصد سطوح الأشياء ولا تلتفت إلى الأعماق إلاّ قليلاً، وواقعية مسلّحة بقراءة في دواخل النفس ومجاهلها، مستفيدة من تجارب قصصية عالمية"(1).

ولعلّ قصتيه "الخروج من الجنة" و"الأرض الطيبة" تمثّلا الاتجاه الأول من هذه الواقعية، إذ تتناول هاتان القصتان القضيّة الفلسطينية، ولا سيّما أحوال الفلسطينيين قبل اللجوء وبعد اللجوء، وتحللان الواقع ومعطياته والأسباب التي أدّت إلى النكبة من خلال نموذجين هما (أبو خميس) في الخروج من الجنّة، و(الحاج داوود) في الأرض الطيبة(2).

كما يرى في قصص الإيراني "أنها ميّالة إلى الطول، وكأنها تنزع باستمرار، نحو خصائص الرواية، وحتّى في قصته التي مال بها، إلى حدٍّ ما، نحو التجريب، لم تتخلَ عن هذه الحقيقة، على نحو ما نرى في قصته "حطام" التي يبدو فيها متأثّرًا بشخصية روسكلنكوف"(3)، وهذه القصة مثالٌ على الاتجاه الثاني من الواقعية التي سار عليها الإيراني .

وتبدو قصص الإيراني في مجموعته (أول الشوط)، التي لم يقف عليها السعافين ممثلة للاتجاه الثاني من الواقعية التي ذهب إليها ؛ لأنه بدا فيها متأثراً بفلسفات عالمية، كما أنه صوّر عوالم النفس وغرائزها .

ويقف السعافين على قصص نجاتي صدقي ممثلاً الرؤية الواقعية فيها ، فيرى في قصة (حياة بلابسي) "نموذج الفتاة الفلسطينية الواعية التي تسلّحت بالثقافة والوعي والانتماء، فكان النظر لديها متطابقًا مع السلوك ، وقد حملت هذه القصة الواقعية في بنائها الفنيّ أمشاجًا من الغرابة "(4).

أمّا أمين فارس ملحس فهو من ممثلي الرؤية الواقعيّة في قصصه ، إلاّ أنّه أفاد من الأشكال المجاورة للقصة من مثل الحكاية القصصية بصورة عصرية واعية ،

---

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص31.
(2) المصدر نفسه، ص31-32.
(3) المصدر نفسه، ص33.
(4) المصدر نفسه، ص35.

حيث يقول السعافين عن قصة (ذيول): "وإذا كانت القصة اختارت بناء الحكاية في الفكرة والحدث وطبيعة تطور الحدث ومـ لامح الخاتمة، فإنها اختارت في لغتها الرواية الشفاهية ويتضح ذلك في لغة السرد والحوار معًا ، فالقاص يمثِّل راويًا شعبيًا يختار لراويه الضمني ولشخوصه اللغة الشفاهية..."[1].

ومن قصصه الأخرى "أنا فاهم وأنت فاهم"، و "الفن للفن"، و "ذيول"، وكلّها لم تخرج عن صورة الحكاية البسيطة، كما أنها أشبه ما تكون مشهدًا في عمل روائي ما، فنهلت قصصه في الأغلب أحداثها من الروايات الشفوية[2].

لقد جاءت قصص أمين فارس ملحس مبنية أساسًا على بنية الحكاية الشعبية، سواء أكان من حيث الحدث أم الشخصية ، كما أنه اعتمد كليًّا على الحوار والسرد؛ لينقد الواقع الاجتماعي بتناقضاته .

ويقول عبد الرحمن ياغي عن قصصه "لم تكن تحيّرة القضايا التي يختارها ، فكان يعمد إلى واقعه فيغرف منها الكثير ، ولم تكن تحيّره الأساليب المستحدثة في القصّ الفنيّ؛ لقد عمد إلى هذا الأسلوب السّردّي البسيط ، ليملأه بكل الأبعاد الفنية، فكان حواره مع شخوصه أغلب على فنه ، وكان حوار الشخوص مسخّرًا لهذا السرد البسيط الواضح، دون أن يفقد قصّه مستواه الفني المطلوب، وكانت لغته منتقاة ، وأسماء شخوصه منتقاة وأحداث شخوصه منتقاة ، وأماكن قصّه ومؤسساتها منتقاة"[3].

أمّا السيدة سميرة عزام في مجموعتها القصصية (الظل الكبير) "فبقيت قصصها تدور على فكرة نفسية تتصل بعالم المرأة ، وتنطلق من تحليل نفسية المرأة لا باعتبارها نموذجًا بل نمطًا، فهي تفترض أن المرأة في مقابلة مع الرجل، فهذه المرأة مسكونة بردود فعلها تجاه الرجل،..."[4].

ويقف السعافين عند قصصها مثل : "العزيمة"، و "سأتعشى الليلة"، و "دموع

---

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص36

(2) المصدر نفسه، ص37-39

(3) ياغي، عبد الرحمن: القصة القصيرة في الأردن، ص86.

(4) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص39.

للبيع"، و "تصيب"، و "ستائر ورديّة"، و "حلم من حرير "، وغيرها، ويرى أنها بقيت تقترب في قصصها من هموم المرأة باقترابها من الواقع دون أن تبتعد عن النمطية ، وظلت تستلهم شخوصها من حياة الكادحين[1].

ويرى في مجموعتها بشكلٍ عام أنها تتناول ثلاثة جوانب أساسية هي : المرأة، وفلسطين، والطبقة الفقيرة، إلى جانب موضوعات وجودية تتصل في معظمها بالموقف من الموت وقد لاحظ الدارسون أنها لم تُشِر في مجموعتها الأولى "أشياء صغيرة 1954" إلى القضية الفلسطينية بيد أنهم لاحظوا أنّها تعرّضت للقضية في قصصها المبكرة الأولى التي نُشرت بعد وفاتها بكثير في عام 1998 م بعنوان (أصداء)..."[2].

بيد أنّ ما ذهب إليه السعافين من أن سميرة عزام لم تشر في مجموعتها الأولى "أشياء صغيرة" إلى القضية الفلسطينية ، بناءً على ملاحظة الدارسين ، يخالف رأي عبد الرحمن ياغي "ولعلّ ضجيج النكبة ما زال يدوّي في الأسماع، وصورة التشرّد القاسي لاتزال تتراءى للعيون ، وضياع اللجوء يشتمل على أسر اللاجئين بعد مأساة فلسطين، هذا الجوّ الرماديّ جعل مجموعة "أشياء صغيرة" لسميرة عزام تتلفّع بغمامة المرارة التي تشتمل على الشخوص ، إنّه حزن الواقع و حصار الواقع ومرارة الواقع..."[3]، ويذهب الباحث مع الأخير في أن سميرة عزام في مجموعتها الأولى ضمّنت القضية الفلسطينية في صور شتى من الدمار والخراب .

وفي رؤية الواقعية وعلاقاتها بالرومانسية ، يقول إنّ "...الأدب في الأردن وفلسطين يمزج بين تيارات مختلفة ، فمن رؤية رومانسية للقضية الفلسطينية إلى واقعية كابية في الأغلب قلّما تنفذ إلى أمل في نهاية النفق، إلى تأثّر بالوجودية التي ظهرت بقوة في أوائل الستينات"[4].

ويقف السعافين على قصة "خضرة" لمحمد أبو شلباية، ويرى أنها " تصدر عن

---

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص41-45.
(2) المصدر نفسه، ص45.
(3) ياغي، عبد الرحمن: القصة القصيرة في الأردن، ص 27 .
(4) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص47.

رؤية واقعية لحمّة فيها أمشاج من الرومانسية تحلل الواقع وتشير إلى تناقضه وفساده...وقد حفلت القصة باللغة المتأنقة ، ولجأت إلى الأسلوب البياني الجميل الذي ساد جو القصة على الرغم من محاولة الكاتب الإفادة من الأساليب الفكاهية التي تعكس روح المأساة بعمق"[1].

وفي موطن آخر يقول : "على أن الكاتب استطاع أن يوظّف التعبيرات الشعبية توظيفاً واقعيًا يلتحم ببناء القصة ، ويتصل بملامح شخوصها...، وهذه اللغة الشفوية تشيع في لغة القصة ، ويبدو أن شعورًا فنيًا دفيناً بالتشبث بالأرض والهوية يجعل الذاكرة الشفوية وسيلة ناجعة لتحقيق هذه الغاية"[2].

أمّا فيما يتعلق بالرؤية الواقعية المتأثّرة بالوجودية ، نجده يقف على مجموعة ماجد أبو شرار "الخبز المرُّ" التي تمثّل القضية الفلسطينية في جلّ قصّصها ، إلاّ أنّه تأثّر في قصة "وانهار الجدار" بالوجودية التي وجدت مناخاً عامًّا لها في الساحة الثقافية العربيّة في أواخر الخمسينات وأوائل الستينات[3]، ويقول عن هذه القصة : "مع أن محاولة الكاتب التي تحمل ملامح التجديد في أسلوب البناء ، فإنّ التجريب يكاد يتم بمعزل عن الدواعي الفنيّة ، وظهر ذلك في تكرار العبارات المترادفة أو المتشابهة التي قد لا تضيف إلى لغة القصّة قيمة إيحائية، أو درامية تذكر..."[4].

كما يقف على قصصه من مثل : "صورة"، و "أفاعي الماء"، و"سلة الملوخية"، و "برازق"، و "تمزق"، و "جسر منتصف الليل"، و "الشمس تذوب"، كلّها قصص تنطلق من علاقة حميمة بالواقع وتناقضاته ، وتركّز على المأساة وفظاعتها دون أن تشير إلى أفق جديد[5].

ويستثني السعافين من قصص ماجد أبوشرار من هذه المجموعة قصتين هما : "مكان البطل"، و "النجار الصغير"، "ففي الأولى كانت النهاية بموت "جبر" إلاّ أن هذا

---

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص47.
(2) المصدر نفسه، ص48.
(3) المصدر نفسه، ص48.
(4) المصدر نفسه، ص50.
(5) المصدر نفسه، ص50-56.

الموت كان موتًا ايجابيًا الذي يعبر الخسارة إلى حياة دائمة ، أمّا الثانية ف قصة الطفل "كمال الذي عمل غاسل صحون في مطعم ، وصاحب المطعم يمطره بالشتائم ...، وأخيراً يثور على وضعه الذليل ويكسر كومة الصحون كلّها"[1].

ويرى في مجموعة ماجد أبو شرار بشكلٍ عام أنّها "تمثّل تطورًا حقيقيًا لفن القصة القصيرة في فلسطين والأردن، إذ امتلك لغة القصة وطوّعها في سبيل تحليل الشخصيات واستنطاق دواخلها نفسيًا وفكريًا، فبدت هذه اللغة متدفقة بطواعية مبتعدة عن الكليشيهات والرواسم والصيغ الجاهزة والأساليب البيانية المتكلّفة ... وهو في قصصه نتاج تفاعل المؤثرات الثقافية المختلفة مع رؤيته للحياة والمجتمع والواقع"[2].

ويظهر أنّ قصص ماجد أبو شرار مثّلت تمثيلاً حقيقيًا للواقع السياسي الاجتماعي، فقد خصّ القضية الفلسطينية في جلّ قصصه، وبيّن الواقع وتناقضاته من خلال القضية المطروحة وما نجم عنها من تبعات ومآسي .

إنّ هذه المرحلة التي ضمّت العديد من كتّاب القصة القصيرة تكشف أن هؤلاء الكتّاب استوعبوا الناحية الجمالية والفنية ، خاصة محمود سيف الدين الإيراني، فبقيت قصصهم تحوّلات مهمّة في تاريخ القصّ الحديث سواء أكان من ناحية النظرية أم التشكيل .

أمّا المرحلة الأخرى التي وقف السعافين عليها ، فكانت ضمن الرؤية الواقعية التي اتجهت اتجاهاً خاصّا نحو التجريب، ووقف فيها عند: غالب هلسا، وغسان كنفاني، وجبرا إبراهيم جبرا، وإميل حبيبي، وتوفيق زياد، وفؤاد القسوس، وغيرهم.

ويرى في مجموعة غالب هلسا وديع والقدّيسة ميلادة وآخرون " "اتجاهًا نحو الواقعية تتناول البيئة الأولى التي كانت على تماس مع تجربة الكاتب البكر، إذ ظهر التراث الشعبي والطقوس والمعارف والعادات والتقاليد التي تسود البيئة الريفية والبدوية، وقد حاول غالب هلسا أن يشكّل أعماله في أبنية فنيّة تصدر عن روح البناء التقليدي العام وتستلهم بناء الحكاية، لكنّها تتجاوز البنية الحكائية التقليدية إلى

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص57.
(2) المصدر نفسه، ص58.

بنية حديثة تلتبس مع الحكاية وتستضفي روحها وجوه رها، ولكنّها تفيد من الأساليب السردية الحديثة في قطع السرد الحكائي وتكسير بنية الزمن الواقعي لتشكيل زمن فني مقابل جديد، ويقيم بناءً لغويًا جديدًا له سمة الكرنفالية، والأصوات البوليفونية المتعددة، فليس ثمة لغة واحدة، وإنما هناك أنماطٌ متنوعة وتلوينات ومغامرة في أشكال التناص"[1].

ويبدو أن غالب هلسا في قصصه قد مزج بين تيارين: التيار التقليدي ببنائه وشكله التقليدي، والتيار الجديد الذي نحا فيه اتجاه التجريب فكان له سماته الخاصة في قصصه من حيث التكنيك الفني الذي أضفى على القصص طابع المغامرة الجديدة باتجاه الحداثة .

ويقف السعافين على قصة "البشعة"، و "الغريب" لغالب هلسا، ويرى فيهما روح الحكاية التقليدية التي تسري في لغتها، ولكن سرعان ما تتكسر هذه اللغة من خلال اللغة الشعرية التي تحملها[2]، ويقول في الأولى: "إنها استطاعت في النهاية أن تحرّر شخصية الأم من معتقداتها القديمة وثوابتها وتبحر باتجاه زينة، فبعد أن قست عليها بفظاظة، حنت عليها أخيرًا وأحسّت بأن قضيتهما واحدة، وانطلقت القصّة إلى بُعد جديد هو قضية المرأة، والظلم الواقع عليها في عالم الذكورة"[3].

وفي موطن آخر يرى أنه "إذا كانت البيئة التي تدور فيها قصة البشعة هي البيئة الأردنية المجال الأول لتجربة البطل، فإنّ قصة "الغريب "تراوح بين بيئتين، البيئة المصرية والبيئة الأردنية إذ يبدو الحديث في عالم تلتقي فيه الأفكار بالرغبات، حلم الشاب الغريب القادم للدراسة الذي يختبر عالم الأفكار والثورات وحريّة المرأة، وذلك الشاب الذي ضجّ في عروقه الرغبة ، فلا يجد التلصص من النوافذ أو الإصغاء إلى الرغبات المكبوتة ، أوإلى الأصوات المحمومة ،أو الموهومة، أو

---

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص61.
(2) المصدر نفسه، ص61.
(3) المصدر نفسه، ص67.

الركون إلى العادة السريّة التي تورثه شعورًا بالذنب فيصمّم ألاّ يعود إليها أبدًا..."(1).

ويمكن القول إنّ القصتين يجتمعان في بوتقة واحدة، بوتقة الواقع بثوراته وأفكاره الجديدة، ففيهما يتضح لدينا عادات وتقاليد المجتمع، ومحاولة الرغبة والتعرف إلى العالم الآخر بثقافته ورؤاه المتحرّرة، ومن خلال تلك المحاولة تبدأ الثورة على القديم بعاداته وتقاليده الصارمة .

ويبدو أنّ التجريب وروح المغامرة في القصتين، يكمن في اختلاف وجهات النظر والغور داخل الشخصيات لمعرفة مكنونها ودواخلها، وخاصّة أنّ القصة الثانية كانت منفتحة على أكثر من مكان، بمعنى انفتاح الرؤى والأفكار المكتسبة فيها .

ومن قصصه التي نحت المنحى نفسه "عيد ميلاد"، و "العودة"، ويرى السعافين فيهما ما رآه في سابقتهما من حيث الرغبة والفكر والثورة، إلاّ أنهما تغوصان في أعماق الشخصية التي تشغلها تلك الأمور(2).

إنّ القصص السابقة كلّها تدور في فلك واحد، قضية الرغبة والثقافة، فنرى التنازع والثورة حاصلة بينهما، فجاءت معالجة للواقع وتداخلاته وأفكاره المترامية، فحاول الكاتب أن يضفي على قصصه طابع التجريب والحداثة من حيث السرد واللغة الشعرية التي طغت على اللغة التقليدية، وهذا يضفي على القصّة الواقعية بُعدًا حداثيًا جديدًا، بسرده، وتقنياته المختلفة .

أمّا قصة "وديع والقدّيسة ميلادة" و "بدو وزنوج وفلاحون" يقول فيهما: "ولعلّنا نلاحظ على بناء القصة عند غالب هلسا أنها تنحو نحو البنية الروائية، إذ يمكن للقصة أن تبدو أقرب إلى فصل من فصول الرواية، بل الأقرب إلى الدقّة أن قصصه أقرب ما تكون إلى المشهد الروائي"(3).

---

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص67.

(2) المصدر نفسه، ص68.

(3) المصدر نفسه، ص72.

يبدو أنّ حكمه الأخير على قصص غالب هلسا، من البناء العام الــذي تعالجــه تلك القصص، فقد تعددت في الأحداث والمواقف، وتعددت فيها كذلك الشخــصيات بتعدد الأمكنة المختلفة، رغم الاختزال الذي بدا فيه بكثير من الأحداث والصور .

وفي دائرة تحوّلاتّ الواقع والنظر إلى التجريب، يقف السعافين عنــد قــصص غسان كنفاني،لقدّ مثّلّ غسّانّ كنفاني مرحلة جديدة في حركة القصة في فلــسطين والأردن، فكان مفصلاً مهمًا يسّعفه وعي عميق ،ورؤية نافذة و لغــة قــادرة علــى التفاعل مع المادة وعناصر التشكيل"[1].

ويشير إلى مجموعة غسّانّ كنفاني الأولى "موت سرير رقــم 12، وقــصص أخرى"،حيث إنهاتصّلح أن تكون مرجعًا لأعماله القصصية والروائية والمسرحية، فهي تمثّل مخططًا هيكليًّا لعناصر الرؤية من خلال قصصه المبكّرة الأولى، إذ ترسم صورة لأبعاد هذه الرؤية من خلال قضية "الإنسان" في مواجهــة مجموعــة مــن الظروف شكّلّت هاجسه وتحديده، ولعلّ أبرز المشكلات هي قضية "الأرض" تتفــرّع عنها مجموعة من لمواقف الإنسانية التي تشكلّ بؤرة الهمّ الإنسانيّ الــذي يعيــشه "الفلسطيني" في علاقته مع الأرض واستجابته لها"[2].

ويقف علىقصص كنفانيلتتبع تلك الرؤيا ، ومنها: قصة "المدفع"، و "الرجــل الذي لم يمت"، و "درب إلى خائن"، و "يد في القبر"، والبطــل فــي الزنزانــة "، و "القط"، و "الخراف المصلوبة"، و "المجنون"، والبومة فــي الغرفــة البعيــدة"، و جدران من الحديث "، وغيرها، فيرى أنها حملت همَّ القضية الفلسطينية، بيد أن هذا الهمّ انطلق منها إلى آفاق الإنسانيّة الرّحبة، كما تعانق هَمّ القضية في قصصه مــع الهمّين القوميّ والإنسانيّ[3].

يبدو أن كنفاني استطاع بقصصه أن يقف على قضيّة محورية، قــضيّة الأنــا والآخر وعلاقتهما، فصوّر قضية الأرض وانخراط الذات أو الأنا فيها، كما صــوّر

---

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص78.

(2) المصدر نفسه، ص78-79.

(3) المصدر نفسه، ص98.

الآخر أو المقام والتحرير، فبدت رؤيته من ذلك الواقع المظلم تتكشّف عن خيوط الألم والمأساة التي تعانيها الحياة الإنسانية بشكلٍ عام .

وفيما يتعلق برؤية كنفاني في قصصه بشكلٍ عام، يلحظ السعافين أنّها "ترتبط بقضية الأرض قضية الموت، المعضلة الإنسانية الوجودية، إذ شغلت قضية الموت غسان كنفاني في قصصه ورواياته بصورة لافتة، وإذا كانت قضية الموت من أهم القضايا التي يتجلي أثرها البالغ في الفكر والإبداع، فقد ظهرت لدى غسان في مستويات متنوّعة ومركّبة وربما معقّدة أيضًا، إذ تراوحت رؤيته تجاهها من الموت المجّاني الذي يصل إليه الإنسان فيزيولوجيًا دون أن يحمل همّا إنسانيًا أو أن تؤرّقه قضية، إلى الموت في سبيل رسالة استشهادًا أو حياة تتدفّق في الآخرين"[1].

إنّ رؤية غسان كنفاني تتسع لآفاق الواقع المأساوي، فقد تعددت وجهات نظره إلى الموت، فلم يقف طويلاً عند الموت الربّاني، وإنما حقّق رؤيته وحلمه بالموت الذي يحمل قضية الأرض، ذلك الموت الذي يحيا به الآخرون، ويحمل همًّا وطنيًا وقوميًا في آن واحد .

وأمّا ما يتعلق بالناحية الفنيّة أو الجماليّة في قصصه، "يلاحظ على غسان منذ البداية أنّه قام بتنويعات تقنية وبنائية على الرؤية الواقعية ، التي ما غادرها وهو يجرِّبُ أحداث الأشكال القصصية، فلو تأمّ لنا قصته "ثلاث أوراق من فلسطين "، لوجدناها تمثّل في شكلها الظاهريّ ثلاث قصص منفصلة "أ.ورقة من الرملة، ب. وقة من الطيرة، ج .ورقة من غزّة"فكل قصة ت روي جانبًا عن قضية فلسطين..."[2].

ويقف السعافين على قصة "العروس"، فتأخذ بُعدًا غرائبيًا عجائبيًا ، يؤسطر فيه غسان شخصية البطل، وتبنى القصة على شكل الرسالة، وهو شكل يتردد كثيرًا في قصص الكاتب..."[3].

---

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص81-82.

(2) المصدر نفسه ، ص91.

(3) المصدر نفسه، ص94.

كما يعالج قضية الشكل القصصي عند كنفاني، بقوله: "ومما يلفت النظر في البنية القصصية لدى غسان كنفاني الشكل الذي اصطنعه في مجموعته القصصية الصادرة عام 1968 "عن الرجال والبنادق "، التي جاءت كما سمّاها في تسع لوحات وقسمين، القسم الأول في خمس لوحات، والقسم الثاني في أربع لوحات ...، والذي يتأمّل هذه المجموعة القصصية يتبادر إلى ذهنه حول مرجعية غسان كنفاني في بناء القصة القصيرة أو بناء الرواية أيضًا، فهذه المجموعة تلتبس في بنائها مع بناء الرواية..."[1].

ويمكن القول إنّ التنويع في رؤية غسان كنفاني الواقعيّة قابله تنويعٌ في البناء الفني لشكل القصة القصيرة، فقد تخطّى برؤيّته الشكل التقليدي إلى شكلٍ آخرٍ يتناسب والرؤية المضمونية، فقد جاء الشكل والمضمون من باب المغامرة الجديدة؛ ليتناسب ورؤية الكاتب نفسه .

يتضح مما سبق أن غسان استطاع أن ينشر رؤيته الفكرية والاجتماعية والسياسية والقومية ملتحمة برؤيته الإنسانية العميقة في نسيج أقاصيصه، ولم يقبل أن يستجيب لأشكال جاهزة أو مرجعية، إنه صانع فكرة، ومبدع رؤيته، وإنّه هو مجترح شكله منسجمًا مع ذاته[2].

إنّ غسّان كنفاني يشكّل مرّحلة جديدة متجاوزة الشكل والمضمون على حدٍّ سواء، فقد وسّع رؤيته لروح القضية الفلسطينية مجسّدة من خلال الشخوص التي تحيا من أجلها، فبقي في دائرة الرؤية الواقعية الممنهجة مع رؤيته الفكرية .

وفي الرؤيا ذاتها يقف السعافين على جبرا إبراهيم جبرا، الذي يحمل قلق المثقف بين الرؤية الواقعية والوجودية، ومجموعته القصصية الوحيدة "عرق وبدايات من حرف الياء "، "لا تخرج كثيرًا على ما نعهده في أعماله الروائية، فيحتل المثقف فيها مكانة أساسية، وتبدو شخصيته متصلة بعالم الحياة والفكر والطبيعة وبتيار المجتمع المتدفق بشرائحه المختلفة من الفقراء والكادحين والفلاحين ومحدثي النعمة والبرجوازيين والمثقفين، وتتصل قصصه بلقاء الشرق بالغرب، والفوارق

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص95.
(2) المصدر نفسه ، ص100، وما بعدها .

الاجتماعية والثقافية الحادّة ، ويتبدّى في القصص نزوع واضح إلى الجوانب الروحية والثقافية في مقابل الجوانب المادية والشهوانية، وتتخلل القصص أمشاج من الرومانتيكية، والوجودية، والعبثية،والعدمية، و تميل تقنيات القصص إلى الإفادة من التحليل المنطقي، والإفادة من معطيات علم النفس، ومن أساليب القصة الحديثة من غياب المنطق وتشظّي الوعي، ويفيد جبرا من "المشهدية" ومن اللغة الشعرية واللغة الوصفية..، بيد أن قوة الملاحظة ، وعمق الفكرة ودقة الإحساس تجعل القصة مجالاً رحبًا للتأمل ولاستخلاص التجربة العميقة"(1).

ويبدو أن رؤيا إبراهيم جبرا تقوم على نوع من الازدواجية الواضحة ، فتتناول علاقة الشرق بالغرب، كما تناول الطبقات الاجتماعية وفوارقها الحادّة، والروح ومقابلها المادّة، بأسلوب تكنيكي حديث على السرد والبناء .

وتظهر الازدواجية العابثة في قصص جبرا إبراهيم جبرا بشكلٍ لافت للنظر، سواء أكانت بين المثقف والآخر (المال، سياسة، سلطة، اذ تهازية ...) أم الشرق والغرب، أو بين طبقتين اجتماعيتين ومنها قصة (عرق) و (النوافذ المغلقة) وغيرها الكثير .

ويقف السعافين على قصة "عرق"، و "النوافذ المغلقة"، و "ملتقى الأحلام"، و "الراحل الذي يعشق الموسيقى "، ونجدها كلّها تتناول هموم ثقافية فتوضّح العلاقة بين الروح والفن أو بين الثقافة والمال، فتدور أحداثها حول الشخصية التي لا تملك المال ولكنّها تملك القيم الفنية والروحية، ويرى أنّه "على الرغم من استخدام جبرا الأسلوب التقليدي فيها، إلاّ أن القصة أصبحت مجالاً لتعدد الآراء والاحتمالات ووجهات النظر، وساعد أسلوب التحليل النفسي ، وبيان وجهات النظر المتعارضة واستخدام حلم اليقظة على لفت انتباه القارئ الدائم مفكرًا في هذه المعضلة التي تجعل الإنسان في صراع بين الواقع والمثال"(2).

ويحلّل قصة "الأختان وفاكهة الشوك "، و "النهر العميق"، و "السيول والعنقاء – قصة في ثلاثة مقاطع" فهي قصص تسعى إلى التحليل النفسي وتحاول استكناه

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص101.

(2) المصدر نفسه، ص104.

دواخل الإنسان المجهولة، فبدا فيها اختلاط الوعي باللاوعي، وتشظّيه وانشطاره، والإفادة من عالم فرويد النفسي، وفي القصة الأخيرة يمتزج الواقع بالرمز"[1].

لقد أفاد جبرا إبراهيم جبرا من معطيات علم النفس الفرويدي في تحليل أحداثه وشخصياته، فجاءت قصصه كلّها مبنية على التشظّي والتداخل الكلّي أو الجزئي بين الأحداث والأفكار مما يدفعنا للقول بأنّ قصصه مثالٌ واضحٌ على العبثية واللاتصور.

وفي هذا الصدد يقول السعافين في القصة الأخيرة من المجموعة نفسها "بدايات من حرف الياء": "ويتداخل العبث مع المنطق حين يتحدث عن وجود الإنسان في أماكن مختلفة في وقت واحد في الشارع والبيت والعيادة ..وعلى هذا النحو تختلط الأمور على القارئ في عالم يفتقد المنطق والسببية ، والبناء التقليدي المتماسك، فثمة عبثية وفظاظة وعجائبية وتفلّسف، وتأمّل ورغبة، بيد أن رمز الألف والباء عبث، النهاية بداية والبداية نهاية وموت..."[2].

إنّ ثمّة خيطاً يتوسط مجموعة جبرا إبراهيم جبرا القصصية، إنّه عالم الازدواجية الصاخبة التي تجمع بين المثقف والسياسة أو المال أو السلطة، عالم يوحي بالتناقض وعدم التماسك، ولعلّ تلك الازدواجية تسللت إلى ملامح الحياة الإنسانية بما تتضمنه من وشائج وروابط فيما بينها، فاستطاع جبرا أن يعبِّر عن الصور المتناقضة والسلبية لتلك العلاقات الإنسانية، مما دفعه إلى الغور في كوامن الشخصية واستخدام الرمز ؛ ليضفي على القارئ ذلك العالم المشوّه وتعرية الواقع ضمن الطبقة البرجوازية المريرة، ولا يفوتنا القول إن تلك الرؤية الواقعية المريرة منفتحة عند جبرا على هاجس وجودي بحت يتمثل في العبثية واللامنطق، فجاءت بنية السرد المتحرر أو التجريبي الإطار العام الذي تسبح به قصصه .

ونراه يقف على تجربة إميل حبيبي، فيجد "كتّاب القصة القصيرة في فلسطين والأردن بعامّة في الستينات وما تلاها قد مالوا إلى بناء أعمالهم وفقًا لرؤيتهم الفنية والمضمونية وليس استجابة للشكل المرجعي الذي بنى عليه كتّاب القصة منذ نشأتها

---

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص110-121.

(2) المصدر نفسه، ص130.

في الغرب في القرن التاسع عشر تقريبًا ... وكان لإميل حبيبي فضل إرساء اتجاه يغوص في أعماق الواقع ويمتد بعيدًا إلى الحركة المورّة بنشاط الحياة والناس في التراث البعيد والقريب حتى أصبح يمثّل ظاهرة لافتة وقف عليها النقّاد والدارسون ومؤرخو الأدب"(1).

ويذهب السعافين إلى أنّ العودة إلى التراث ، وتأصيله لحاجات الواقع من باب التجريب، وليس من باب الامتثال إلى الشكل التقليدي أو المرجعي فحسب، وستتبيّن تلك الرؤية في قصص إميل حبيبي .

ويحلّل مجموعة إميل حبيبي "سداسية الأيام الستة "فيقف على السرد واللغة الشفوية والمحكية، فيتبين أثر التراث في قصصه، وما لجأ إليه الكاتب من التجريب فيها، ويقف على قصة بوّابة منذ اليوم "، فيجمع المفردات والألفاظ المشكلّة للوحات من الحياة الإنسانية بشكل عام، حيث يقول: "إنّ اللغة عند إميل حبيبي دائمًا، قادرة على حمل القصة فنيًا إلى آفاق إنسانية تعوض إيقاع الحكاية المشهدي البطيء، لتستعيض عن إيقاع الحبكة الدرامي به فيتبدّى قادرًا على الجذب والإدهاش والتشويق، إذ تجتمع في اللغة نكهة الزمن المعيش وعبق المكان وحرارة التراث الشعبي ودفء العواطف التي تجيش في الأعماق..."(2).

إنّ اللغة عند إميل حبيبي لم تقف عند الحدود الأولى في نقل الحكاية ، أو المشهد، وإنما أصبحت في تفاعل مع الحدث الرئيسي، فبدت ناطقة ومؤثّرة في وسيلة القص باتجاه جديد .

ويجد قصة "النورية" "من أبرع قصص إميل حبيبي وأدخلها في صميم الحياة الشعبية وأقدرها على الإمساك بعناصر المأساة التي تجعل من متعلقات الذاكرة سبيلاً إلى الوعي بالتناقض بين الماضي والحاضر، فالوجود المادي على هذه الأرض ممتد في ممارسات وطقوس وأساليب عيش وطرائق حياة"(3).

---

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص131

(2) المصدر نفسه، ص141.

(3) المصدر نفسه، ص145.

ومن الملاحظ أن التوظيف التراثي في قصص إميل حبيبي لم يأتِ دون وعيٍ، وإنما جاء ليؤدي الوظيفة الفنية والمضمونيّة في المشهد الحديث، فبدت رؤية التراث واعية لرؤية الواقع المأساوي، وعاكسة صورة التناقضات في تلك المشاهد.

إنّ الأبعاد التراثية في قصص إميل حبيبي جاءت؛ لتسهم في إنارة النقطة المركزية أو المحورية في قصصه، المتعلقة بالشخوص أو بسير الأحداث وحركتها عامّة، فيقول: "وإذا كانت سداسية الأيام الستة تعدّ رواية لدى بعض الدارسين، لم يلتزم فيها إميل حبيبي المرجعية الروائية بشكلها الفضفاض فيمكن أن تنظر إليها على أنها ست قصص قصيرة، إن لم تكن ست حكايات قصيرة تدور حول موضوع واحد وهو ما يجري للفلسطينيين من وقائع إثر هزيمة الخامس من حزيران 1967"[(1)].

ويذهب السعافين في تلك القصص الست أو الحكايات القصيرة إلى القول:"جمعت القصة نضاليًا وإنسانيًا بين نازية الحرب العالمية الثانية وجرائم المحتلين الذين فصلوا الإنسان وجعلوه منفيًا في أرضه ومنفيًا خارج أرضه، وتوسّلت بلوحة من الكرنفالية الأسلوبية، الأساليب الشفوية والكتابية المختلفة، وأسلوب اليوميات والمفكرات والرسائل ونجحت في دمجها باعتبارها جزءاً لا يتجزّأ من بنية القصة"[(2)].

وضمن بؤرة الحكايات والمفردات الشعبية والتراثية، نجد السعافين يقف على توفيق زياد في مجموعته القصصية "حال الدنيا"، وعند فؤاد القسوس في مجموعته "تلك الأيام" وهي ضمن القصص الواقعية التي حاولت أن تستقي أسلوب الحكايات المستمدة من الواقع[(3)].

ونخلص إلى القول إنّ ذلك الاتجاه الذي مثّله العديد من كتّاب القصة القصيرة في فلسطين والأردن، قد حاولوا أن يستمدوا حكاياتهم ومروياتهم من الواقع، عبر صيغ مختلفة فيما بينهم للتعبير عن المأساة بلغة خاصة مستمدة طاقاتها من التجريب

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص154
(2) المصدر نفسه، ص178.
(3) المصدر نفسه، ص179-183.

بأطيافه المختلفة، كما أنها تجاوزت حدود الشكل التقليدي أو المرجعي إبان النشأة، فجاءت قصصهم متجانسة ضمن الرؤية الواقعية باختلاف وجهات النظر لدى كتّابها.

أمّا المرحلة الأخرى التي وقف السعافين عليها تتبعًا لفكرة التطور القصصي، فقد اسماها بـ "جيل التحولات القاسية" فحلّل قصص كلّ مّن : محمود شقير، وخليل السواحري، ونمر سرحان، وعدي مدانات، ورشاد أبو شاور، ويحيى يخلف، وإبراهيم العبسي، وأحمد عودة، ومحمود شاهين، ورسمي أبو علي، ونازك ضمرة، ورجاء أبو غزالة، وغيرهم .

وفيما أرى أنه جاء بتسمية هذه المرحلة بـ "جيل التحولات القاسية "؛ انطلاقًا من اللغة الواقعية التي كُتبت بها تلك القصص، فقد اتسعت الرؤية لديهم، فتناولوا أشكال الواقعية المختلفة، فزاوجت بين التسجيلية والفوتوغرافية والرومانتيكية والواقعية النقدية، فكانت في رحب أوسع من سابقها.

ونراه يقف على قصص محمود شقير، فيجد فيها تنوّعًا على مستوى الشكل والمضمون، ويحلِّل قصة "ليل ولصوص" إذ تقاطعت مع أسلوب السيرة الذاتية، والانفتاح على التجارب التقنية الجديدة التي تساعد في تحليل الشخصيات، وتأزيم الموقف[(1)]، وقصة "خبز الآخرين"، فتعدّ مثالاً على البناء الفنيّ المتماسك على الرغم من اتكائها المباشر على فكرة الصراع الطبقي ، وتناقض مصالح الطبقات من خلال روح موقف إنسانيّ مؤثّر تسلل في عروق البناء [(2)]، أمّا قصة "بقرة اليتامى"، فيرى فيها التحامًا مع الحكاية الشعبية، التي تقوم على أساس المفارقة بين عالمين : عالم الترف واللّذة، وعالم الكادحين، والشقاء والكفاح[(3)].

ويرى أن "محمود شقير لم يبارح الرؤية الواقعية التي تحكم رؤيته العامّة في الإبداع، بيد أنّه يبرع في التجريب ، ويتوقف طويلاً عند الهموم الوجودية ومصير

---

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص178-188.

(2) المصدر نفسه، ص188 .

(3) المصدر نفسه، ص192.

الإنسان، ومن هذه القصص "لقاء"، و "اعتراف"، و "زفاف"، و "طقوس للمرأة الشقيّة"، و "رحلة"، وكلّها تدخل في مجال القصة القصيرة[(1)].

ويتتبع السعافين طرق محمود شقير في كتابة القصة القصيرة، فيقف على مجموعته "ابنة خالتي كوندوليزا"، فيجدها "طريقاً جديدًا في كتابة القصة القصيرة، إذ نراه يبني قصته على مزيج من الواقع والفانتازيا والأحلام والسخرية المرة، والفكاهة العميقة وتعدد الروايات وعدم الوثوقية في السرد، والاستطرادات، أو المتشابهات المقصودة باعتبارها تقنيات فنيّة في صلب القصة "[(2)].

لقد مثّل محمود شقير مرحلة جديدة في الرؤية الواقعية، فقد مزج في قصصه أساليب عدّة وتقنيات فنية جديدة ؛ لهذا جاء أسلوب سرده مختلطًا بالسيرة الذاتيّة والحكاية الشعبيّة، والمذكرات والفانتازيا والأحلام من خلال رؤية واقعيّة وثوقية، تصدر عن وعيٍ في المضمون والتشكيل الفنيّ على حدٍّ سواء .

أمّا خليل السواحري فيرى أنّه كذلك لم يبرح هذا الجو الواقعيّ، فالتزم بالأسلوب التقليديّ في كثير من قصصه، وانطلق من رؤية واقعية سواء هذا الواقع الاجتماعي أو الواقع الاجتماعي السياسي، فنجده يحلّل قصة "مقهى الباشورة"، و "المختار"، و "في الطريق إلى التي المقدس"، و "إعلان براءة"، و "نفس تمبـاك"، و "بحر يافا"، و "الأرض"، و "أوراق سلمان التايه"...، وكلّها صور من الواقع الفلسطيني، ممزوجةً برؤية واقعية مأساوية[(3)].

أمّا قصصه التي تحمل طيات التجريب فيجدها في مجموعة "زائر المساء"، تطوّرًا كيفيًا باتّجاه التجريب، فتعمد لونًا من الغرائبية، "ولكن هذا التجريب في البنية القصصية لم يغيّر كثيرًا من الطريقة التقليدية في القصة التي ظلّت وفيّة للرؤية الواقعية التي تلتحم مع أسلوب الحكاية الذي يتميّز بالبساطة، وقوة اللمح، والذكاء"[(4)].

---

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص193، وما بعدها .
(2) المصدر نفسه، ص197-198.
(3) المصدر نفسه، ص199، وما بعدها .
(4) المصدر نفسه، ص215.

وتنسحب تلك الرؤية الواقعية على قصص نمر سرحان في رأيه، "ولم يبتعد نمر سرحان عن البناء التقليدي على نحو ما نلاحظ في قصة إلى ليلة أخرى"، وعلى الرغم من محاولة القصة الإفادة من تقنية القصة النفسيّة فإنّ الصراع ظلّ ظاهريًا، ونلاحظ أن لغة سرحان حافظت على بساطتها، وواقعيتها إلى حدٍّ ما على الرغم من انسياقها وراء القدرة البيانية"[1].

وفي موطن آخر يقول : "ولقد بدت قصص نمر سرحان قريبة من جو الحكاية تفيد من التراث الشعبي، وتلتقط التعبيرات الشعبية ، والعاميّة؛ لتضفي على جو القصص طابع (الحدوتة) الحميمة ولايبدو ذلك في لغة السرد أو الحوار وحسب وإنما في توظيف الحكاية الشعبية في حبكة القصة نفسها وفي بناء فكرتها"[2].

أمّا توفيق زياد فيرى السعافين أن قصة "أم الخبز" من أبرع قصصه في إقامة جدل بين الرمز والواقع، وتحقيق لحمة بين الشعبي واليومي والأسطوري بحمولات من الأمثولات والمغازي العميقة[3].

استطاع هؤلاء الكتّاب أن يحافظوا على الرؤية الواقعية الممزوجة بشيء من التراث الشعبي، والحكايات المرويّة، والإفادة من تقنيات القصة الجديدة أو الفنية، إلاّ أنهم بقوا في دائرة الواقع الملتحم بأسلوب الحكاية بشكلٍ عام .

كما يقف السعافين على قصص عدي مدانات ، فيقول: "ومن الكتّاب الذين اعتمدوا الأسلوب الواقعيّ فيّ بناء القصة القصيرة عدي مدانات ، وعدي من الطاقات القصصية المهمّة التي مدّت القصة القصيرة في هذه المنطقة بنكهة جديدة تمتد جذورها في الواقع وتشكلات الحياة من ناحية ، ومن تراث القصة الروسية في القرن التاسع عشر على أيدي عمالقة الواقعية الروسية من مثل تشيكوف من ناحية أخرى ، ولعلّ مجموعته "صباح الخير أيتها الجارة " تكشف هذا المنحى الذي ينأى عن فجاجة

---

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص215.
(2) المصدر نفسه، ص216.
(3) المصدر نفسه، ص217.

الواقع ويتسلل إلى أعماق الحياة ، فيلتقط صورًا حيّة تشتعل بالتجربة الطريّة التي ترتبط بوعي اللحظة الزمنية وذاكرة المكان"[1].

ويقول غسان عبد الخالق في مجموعة عدي مدانات: "هكذا يحاكي عدي مدانات واقعة النفي الفعلي للمعبر عنه في الواقع عبر صيغة النفي اللغوي المعبرة عن هذه المأساة، محققًا ذلك التماهي بين الأداة والموضوع ...، ونلحظ ظاهرة اضطلاع الحواريات بمهمة تفجير القضايا ،وليس تفسيرها ،أو تبريرها ، في إطار رؤية جدلية تتعارض فيها المقدمات، والنتائج، ولكنها لا تتناقض"[2].

وإذا مضينا قُدُمًا في الرؤية الواقعية نجد السعافين يقف على رشاد أبو شاور في مجموعته القصصية "ذكرى الأيام الماضية"، "تتنوع الصور القصصية في أعمال رشاد أبو شاور في بنائها ، وفي طرائقها السردية من خلال تطور التجربة الحياتية وانفتاحها على أماكن متعددة، تلتحم جماليتها بالرمز الذي يحيل إليه هذا المكان ، وغالبًا ما يصدر الكاتب في أبناء هذا الجيل عن مفهوم مرجعي للقصة القصيرة لا يلبث أن يبارحه أو يعيد فيه النظر مع الزمن ،إذ تبدأ هويته تتشكَّل، وثقته بنفسه تسمح له بالمعاودة وإعادة النظر في الوثوقيات والمسلمات..."[3].

ونلحظ أنّه علّى الرغم من البناء التقليدي ، وإيمان رشاد أبو شاور بالمرجعية لشكل القصة القصيرة إلاّ أنّه أفاد في قصصه من التقنيات الحديثة ، سواء أكانت متعلقة بالسرد أم باللغة ذاتها التي توحي بالشعرية المكثّفة .

"تتبدى اللغة الشعرية في قصص رشاد أبو شاور التي أخطّت شكل القصيدة وانتهت إلى شكل قصصي، كما نلاحظ مثلاً في قصص "ذكريات حزيران"، و "أشياء فلسطينية"، و "الرجال"، و "العصافير"،وغيرها"[4].

---

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، 219-220.

(2) عبد الخالق، غسان : الغاية والأسلوب دراسات وقراءات نقدية في السرد العربيّ الحديث في الأردن، مطابع الدستور التجارية، عمان، ط1، 2000م، ص106.

(3) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص222-223.

(4) المصدر نفسه، ص226-227.

أمّا قيما يتعلق برؤية شاور الواقعية في مجموعته الأولى ،فيقول السعافين : وإذا كانت قصص رشاد أبو شاور في مجموعته الأولى ذكرى الأيام الماضية " اتجهت مباشرة نحو فكرة "المقاومة"، فإنّ مجموعة "بيت أخضر ذو سقف قرميدي" تتجه إلى الهدوء، وتبحث عن الأشياء الصغيرة في حياة الناس في فترة البراءة والتفتّح على الحياة"[1].

ويتعمّق كذلك قصص رشاد أبو شاور من ناحية الشكل المتمثّل فيها ، فيرى أن قصصه أقرب ما تكون إلى مفهوم "الصورة"التي تتقاطع أحياناً مع "الحكاية" ويتبدّى ذلك في قصة "ولادة" و "الإجازة" و "العباءة" و "الليل"، وغيرها[2].

إنّ تسمية السعافين قصص رشاد أبو شاور بالقصة الصورة، يتعلّق أساسًا بقضية الشكل الفني ، فالصورة أشبه بالانطباع الذي يحتاج إلى مهارة فائقة وإحساس وصفي دقيق يضفي عليه أسلوب الدراما بعيداً عن التقريرية المباشرة ؛ لذا لم يقف رشاد أبو شاور عند الشكل المرجعي وإنما تجاوزه في بعض قصصه .

ويتمثل تجاوز رشاد أبو شاور المرجعية للقصة القصيرة في مجموعته "الضحك في آخر الليل "، "تتجه وجهة جديدة في البناء والمضمون إذ يتخلّى عن كثير من معايير القصة القصيرة المرجعية، ويستخدم حيلاً فنيّة وأساليب جديدة..."[3].

كما يقف على يحيى خلف في مجموعته "نورما ورجل الثلج"، وإبراهيم العبسي ومجموعته "المطر الرمادي" وأحمد عودة، ومجموعته "المعطف"، فاتجهت قصصهم اتجاهًا واقعيًا في الأغلب، وتدور معظمها حول الموضوع الفلسطيني، وما يتخلله من تبعات ومآسي[4].

أمّا محمود شاهين ، ومجموعته "الخطّار"، ورفقه دودين ومجموعتها "قلق مشروع"، وسليمان الأزرعي ومجموعته "البابور"، فكلّهم اتجهوا في قصصهم اتجاهًا واقعيًا يستمدون موضوعاتهم من الواقع فكان الواقع مرصد لنماذج قصصهم ،

---

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص231.
(2) المصدر نفسه، ص232، وما بعدها .
(3) المصدر نفسه، ص245.
(4) المصدر نفسه، ص247.

فرصدت ما يتخلله من تفصيلات في الحياة اليوميّة والواقعيّة[1].

إنّ هذا الاتجاه بشكلٍ عام استمد روح القصة القصيرة من الواقع، فبدت الروح الحياتية والواقعية واضحة في نماذجهم المستقاة من الواقع، وتجاوزت أشكال الواقعية المختلفة من ذاتية إلى فوتوغرافية إلى نقدية وغيرها، بهاجس مشترك هو تعرية الواقع المشوّه، وعلى الصعيد الفنيّ فقد تجاوزت، وتحرّرت في سردها من التقريرية المباشرة إلى المسحة الشاعرية الإنسانية، مع مراعاة الفروق الإبداعية لكلّ واحدٍ منهم .

وفي مرحلةٍ تاليةٍ للتطوّر القصصيّ، يقف السعافين عند كتّاب القصة القصيرة الذين ذهبوا للبحث في آفاق جديدة للتعبير من رؤيتهم المتجددة للكون والحياة والإنسان، ولجأوا للإفادة من التجارب الجديدة في القصّة القصيرة .

وضمن تلك المحاولات المتجددة، والباحثة عن تفسيرات للهويّة الإنسانية، يقول إن بعض الكتّاب حاولوا فهم العالم من خلال رؤية متشكّكة غير وثوقية، أو للتعبير عن ذوات أنفسهم بطريقة موضوعية إلى اتخاذ الرمز إطارًا لهذه التجارب، وقد رفدت هذا الرمز أساليب متعددة، إذ تسربت في هذا الجو المأزوم أفكار عبثية وجوديّة، تعبر عن انسحاق الإنسان، وتصوير عجزه وسلبيته، وقد اتخذت هذه القصص لغة خاصة تقوم على الانفعال الحاد، واللغة المباشرة دون احتفال بالبناء التقليدي، ولا سيّما الحبكة القصصيّة، محاولة أن ترصد بعض الحالات الإنسانيّة وتضيئها بأسلوب كاريكاتوريّ لاذع"[2].

إنّ تلك المرحلة التي وقف عندها تعلي آفاق جديدة من التجريب، بدا فيها التغيير والانطلاق من رؤى تعبيرية أوسع، فشمل الشكل والمضمون على حدٍّ سواء، فتحوّلت رؤيتهم للواقع بتحويل أساليب تعبيرهم عنه بشيء من التجريب والقصّ الحديث .

ومن هؤلاء الكتّاب الذين وقف السعافين عليهم كاشفاً آفاقهم التجريبية على مستوى الشكل والمضمون، بدر عبد الحق، وقصصه "أحزان النوم والاستيقاظ"، و

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص257-260.
(2) المصدر نفسه، ص263.

"الجنازة"، ومالا فشلت في الحصول على الجائزة "، و "الجائع"، و "التوقف عن الابتسام"، كلّها جاءت بأساليب التجريب المختلفة من خلال توسلها بالحلم، والرمز وأسلوب تيار الوعي، فاقترنت بالعبثية والثورة السلبية، وانسحاق الشخصية[1].

أمّا فخري قعوار، يقول السعافين في قصصه: "وفي إطار هذا المنحى التجريبي مال فخري قعوار في بعض قصصه إلى الرمز بغية التعبير عن غربة الإنسان بقدر من الحرية والكثافة التعبيرية، بيد أن هذا الأسلوب لم يهتم بتماسك وحدات القصة من الناحية الظاهرية في الأقل حتى بدت كأنها قصص متعددة تربط بينها رابطة واهية، على نحو ما نرى في قصته "إضافات لسفر الرؤيا"[2].

وأفاد من الحكايات الشعبية في موضوعات قصصه، إذ إن مغزى ما يرويه الشعب عن حكايات لا يقف على الظاهر، وإنما يتجاوز إلى المغزى العميق باعتباره خلاصة إنسانية ثرّة، ومن ذلك قصة "رأس البقرة"، و "بائعة الحليب"، و "الثأر"، و "التحقيق"، و "اليوم خمر وغدًا"، و "زوجة قاسم"، و "مغارة السنديانة"، و "المكوك"، و "صفر على الشمال"، و "الكلب"، وغيرها[3].

فقصص فخري قعوار تتكئ أساسًا على نموذج الحكايات الشعبية، أو اليومية، إلاّ أنّه تجاوز فيها الشكل التقليدي والوقوف على القشور، فحاول أن يكشف رؤيته للواقع المستبد باستخدام تقنيات حديثة، متكئًا فيها على أساس الرمز والسخرية والعبث.

أمّا سالم النحّاس، فقد "مال إلى التجريب ولم يحفل كثيرًا بقواعد الشكل القصصي التقليدية، أو المرجعية على نحو ما نرى في قصّة "الافتتاحية" التي تبدو أقرب إلى الصورة القصصية في بنائها وحجمها"[4].

ولقد عمد سالم النحاس في قصته إلى الإفادة من تقنيات تجريبية مختلفة من مثل: الحلم والكابوس والرمز إلى التحليل النفسي للشخصية، من أجل الوقوف على الواقع

---

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص263-264.
(2) المصدر نفسه، ص265، وما بعدها.
(3) المصدر نفسه، ص269-271.
(4) المصدر، ص275–276.

وتفصيلاته، وبدا ذلك في قصة "دائرة الأفق"، و "فاصل"و "البرق"و "ليلة القدر"، وغيرها[1].

ويمكن القول: إنّ الميزة لهؤلاء الكتّاب أنهم تجاوزوا الشكل والمضمون، فتبدّلت رؤاهم الموضوعية بتبديل البناء العام لقصصهم، فعبّروا عن الواقع وتفاصيله والإفادة من التراث الشعبي، إلا أنّهم لم يقفوا عند هذا الحد بل تجاوزوه إلى الخوض في ملامح التجريب التي من شأنها تنعكس إيجابيًا على السرد، والأسلوب المتّبع.

ومن التجارب الجيدة التي خاضت غمار التجريب والإفادة من معطياته، رسمي أبو علي، ورجاء أبو غزاله، وتوفيق فياض، ومفيد نحله، ومحمد علي طه، وجمال أبو حمدان، وعلي حسين خلف، ومحمود موعد، ويوسف ضمره، وإلياس فركوح، ومحمود الريماوي، ومحمد طملية، و ليانه بدر، ومحمد نفّاع، وأكرم هنيه، وجمال بنوره، وسميحة خريس، وصالح أبو أصبع... وغيرهم[2].

تلك التجارب حاولت أن تصوّر الواقع، والهموم اليومية والنفسية وغيرها، بأسلوب تكنيكي جديد نحا باتجاه التجريب والإفادة من تقنياته الجديدة، وبدا فيها الأسلوب العجائبي أو الفانتازيا بشكلٍ عام.

فقد بدا التجريب في قصص كتّاب هذه المرحلة بشكلٍ لافت للنظر، فجاء على مستوى الشكل والمضمون، متجاوزًا الشكل التقليدي والمرجعي إلى شكل اللوحة، والصورة، والمشهد السينمائي، والكابوس، أو الحلم والمقطوعات، وغيرها كما تجاوز سطحية ومباشرة التعبير إلى الخوض في الحدث، والشخصية، والتحليل النفسي لهما، وإثارة التساؤلات في اللامنطق.

ونرى السعافين يقف في المرحلة الأخيرة التي سمّاها بـ "أجيال المغامرات المفتوحة"، على كلٍّ من: مؤنس الرزاز، وأحمد الزعبي، وإنصاف قلعجي، ونازك ضمره، و وليم هلسا، وزياد خداش، وجمال يونس، ويحيى القيسي، وحسين الطريفي، ومفلح العدوان، وجواهر الرفايعة، وحنان بيروتي، وهاشم غرايبة، وأمين يوسف عودة، وغريب عسقلاني، وأحمد رفيق عوض، وبسمة النسور، وطلعت

---

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص277، وما بعدها.

(2) المصدر نفسه، ص284، وما بعدها.

شناعة، وزياد بركات، وأحمد النعيمي، وحزامة حبايب، ومحمد جميل خضر، وياسر قبيلات، وسامية العطعوط .

أمّا مؤنس الرزاز ، فإنه "يجنح في بناء قصصه إلى مزج الواقعي بالعجيب والغريب، ويفيد من أساليب التحليل النفسيّ ويوظّف العقد النفسية والمكبوتات والكوابيس والأحلام والهذيان وتشظّي الوعي واختلال المنطق وافتقاد الأحداث إلى سياق زمنيّ منتظم"[1].

فيحلّل السعافين مجموعته القصصية "النمرود"،التي تؤسطر الواقع وتجنح به نحو الغريب والعجيب[2]، ويقف على مجموعته"من اعترافات موفق الحردان " التي تحمل شكل اعترافات ، فاختلط الواقعي بالغريب، والحقيقي بالكابوسي في قصصه بشكلٍ عام،ويرى أنّ تنوّع المشاهد في القصص يجعلها تجنح إلى البنية الروائية التي تراكم المشاهد والأحداث؛ لتعميق صورة الشخصية وتطوير وجهة النظر[3].

أمّا هاشم غرايبة ، ومجموعته "هموم صغيره"، فـ"بدت القصة متأثّرة بالتراث الشعبي والتصوّف، ومتناصة مع عناصر، ونصوص من الأدب العربيّ، وتأثرت في بنائها التحليليّ النفسيّ وانشغلت بلعبة اللاوعي ، وظهر فيه التشظّي وتداخل الزمان والمكان، وامتدت فيه الواقعية فسيحة دون ضفاف في إطار التجريب"[4].

وكذلك أحمد الزعبي في مجموعته"البحث عن قطعة صابون "، وأمين عودة في مجموعته"تحوّلات مصطفى جابر "، و إنصاف قلعجي في "رعش المدينة"، ونازك ضمرة في "شمس في المقهى "، وغيرهم، فاتجهوا إلى التجريب من خلال غياب الوعي والتشظّي والعبثية، والأحلام، والكوابيس، وتيار الوعي[5].

لقد انفتحت تجربة هؤلاء الكتّاب على أبواب شتى من التجريب ، فأفادوا من تقنياته الحديثة،التي تعكس فنيّة القصة القصيرة مع مراعاة الفروق الفرديّة لكلّ

---

(1) السعافين: الرواة على بيدر الحكمة، ص351.
(2) المصدر نفسه، ص351.
(3) المصدر نفسه، ص358.
(4) المصدر نفسه، ص361.
(5) المصدر نفسه، ص361 وما بعدها.

كاتب منهم، إلاّ أن القاسم المشترك بينهم هو روح المغامرة التي ضمّت الرؤية والمضمون على حدٍّ سواء، فيتجاوز مرجعيّة القصة القصيرة في البناء والمضمون.

ونلحظ أن السعافين استطاع وباقتدار أن يدرس العدد الأكبر من هؤلاء الكتّاب، الذين تجاوزت أعمالهم القصصيّة المرجعيّة التي تحدد هيكلة شكل القصّة القصيرة، فحلّل مجموعاتهم القصصيّة مستخلصًا مِنها البناء الذي اعتمدته ، والمضمون الذي اتبعته.

وبالتالي فإنّ مقارباته النقديّة لحركة الأدب القصصيّ جاءت شاملة جامعة، فتنبّه في دراسة ذلك التطوّر إلى القيم الإنسانيّة ، والفنيّة في تلك المجموعات القصصيّة، انطلاقًا من رؤيته النقديّة للوقوف على ناصية الأدب القصصيّ منذ البدء وحتى هذا القرن، وهكذا فإنّه بيّن للقارئ حركة القصّة العربيّة في فلسطين والأردن ، من خلال قضايا نقديّة كبرى من مثل: الشكل والتراث والتطوّر، فكلّها بقيت ملازمة لدراسته النقديّة لأدب القصّة القصيرة في البلدين السابقين .

ونخلص إلى القول : إن السعافين قد تجاوز في مقارباته النقديّة لفن القصة القصيرة، المرجعيّة الغربية التي تبناها بعض النقاد العرب والغرب، فبقي بعيدًا عن المقاييس المرجعيّة التي اصطنعها مبدعو القصة الغربية القصيرة ومنظروها، وعمد إلى دراسة القصة القصيرة التي تحمل صفة التشكل بعيون عربية دون الانسياق وراء المقولات التي تنكر وجودها في التراث العربي، كما نجده ينطلق من النص نفسه؛ بغية الحفاظ على خصوصية الإبداع .

الفصل الرابع

نقد المسرحية

1.4 المنحى النظري

1.1.4 الشكل في المسرحية العربيّة (القالب المسرحي)

إنّ الحديث عن الشكل في أيّ فنٍّ من الفنون الأدبية ، من غير الممكن أن يكون بمعزل عن المضمون، وخاصة أن كليهما يكتسبان خصائص بعضهما، وعندما نعالج قضية الشكل، فهذا لا يعني أننا نفصله عن المضمون ؛ وإنما نتبيّن خصائص المضمون وماهيته من خلال الشكل .

وانطلاقًا من أهمية الشكل في العمل الأدبي نلحظ اهتمام السعافين بثنائية الشكل والمضمون في الفنون النثرية؛ فحاول أن يقف على هويّة الشكل المسرحي، وأن يتبيّن خصائصه من خلال عدد من المسرحيات العربيّة .

تعدّ المسرحية كغيرها من الفنون النثرية ، إذ ثار الجدل حول وجودها في التراث العربي القديم، فمنهم من ذهب إلى إثباتها وتعداد أشكالها المختلفة، ومنهم من نفى وجودها عند العرب بأيّ شكلٍ من الأشكال .

ونجد السعافين يناقش الرأي الأول، ذاكرًا أهم الدراسات التي تنبئ عن وجود المسرحية في التراث العربيّ، فمنها دراسة عادل أبو شنب (كراكوز مسرح عربي قديم)، وكتاب علي الزعبي (الكوميديا المرتجلة)، وكتاب سلمان قطاية (المسرح العربي من أين وإلى أين) حيث أورد صورًا مِن التمثيل عند العرب ، وأشار إلى الأشكال المسرحية العربيّة، ومقالة محمد يوسف نجم (صور من التمثيل والحضارة العربيّة من الكرج حتى المقامات)، وبحث محمد حسين الأعرجي (فن التمثيل عند العرب)، وكتاب علي الراعي (المسرح في الوطن العربي) الذي يعالج فيه الأصول الأولى للمسرحية [(1)]، وغيرها من الكتب والدراسات التي تنبئ بوجود فن المسرحية عند العربي، فتعددت رؤاها في التراث العربي بأشكال مختلفة .

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، ط2، 2007، ص11-13.

وبيّن السعافين أهم الفِرقِ التي تحاول تأصيل مسرح عربي ، دعوة كل من توفيق الحكيم ويوسف إدريس وغيرهما إلى إيجاد قالب مسرحي [1]، فيحاول من خلال آراء توفيق الحكيم في كتابه (قالبنا المسرحي) الوقوف على أشكال المسرحية عند العرب.

وفيما يبدو أن البحث عن شكل مسرحي عربي إنما هو البحث عن الهوية العربية الغائبة في الفنون الأدبية بشكلٍ عام ، وبالتالي ينعكس ذلك على المسرح الجديد وأصوله، سواء أكانت من العرب أم من الغرب ، فكثير من الدارسين نتيجة آرائهم التعسفية قد غيّبوا الخصوصية العربيّة لأنهم ذهبوا للبحث والتنقيب عن الشكل الغربي؛ معتقدين في ذواتهم أنّه ذو أصول غربية لا عربية .

ويمكن القول إنّ الأشكال التراثية للمسرح موجودة، إلاّ أن الاهتمام في رأي الرشيد بو شعير "الشرط الأساسي الذي نرجو أن يهتم به رجال المسرح عندنا ، ويضعوه دومًا نصب أعينهم ، وهم يبحثون عن شكل مسرحي عربي ، هو الانطلاق من بيئتنا وأوضاعنا من جهة ومواكبة التجارب المسرحية العالمية..."[2].

إنّ البؤرة الرئيسة في البحث عن شكل مسرحي عربي ، روح الأمة العربية وذوقها الشعبي، وكأنه أراد أن ينوّه إلى الّذين تأصيل مسرحٍ عربيٍّ في العصر الحديث من غير الممكن أن يكون ونحن نتبع الشكل الغربي بمعزل عن الشكل العربي ، فالأصل هو تأصيل الشكل العربي ومن ثَمَّ النظر في علاقته مع الشكل الغربي .

ويعالج السعافين كما ذكرنا سابقًا قضية الشكل ، أو القالب المسرحي من خلال آراء توفيق الحكيم في كتابه (قالبنا المسرحي)، إذ يقول: "وإذا كان توفيق الحيكم أفاد من التراث في تشكيل أعماله المسرحية منذ فترة مبكرة من مثل استلهامه لألف ليلة وليلة في مسرحيته شهرزاد 1934م، فإنه كان يواجه قضية أساسية وهي قضية المسرح وليس قضية التراث فلم يكن مشغولاً في بداية أمره بصورة أساسية بإثبات الظاهرة المسرحية العربية في مواجهة قالب المسرح الإغريقي ، بقدر ما كان

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص14.

(2) بو شعير، الرشيد : أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1996م، ص118.

مشغولاً بترسيخ المسرح في الواقع العربي ، على أن فهمه لتطور الشكل الفني جعله يؤمن بأن الشكل وحده لا يسم العمل الأدبي إذ تظل للعمل الأصيل هويته التي تميزه من خلال المحتوى الذي يحدد الملامح الحقيقية للعمل، فيهو لا يماري في أن تأثّر الأدب العربي في الأدب الغربي حقيقة لا مجال لإنكارها"[(1)].

ويذهب توفيق الحكيم إلى أن الهوية والخصوصية العربيّة لا تقف عند حدود البحث عن الشكل بمعزل عن المضمون ، وإنما تكمن تلك الخصوصية بهوية المحتوى العربي الذي من الممكن أن يتبنّى الشكل الغربي ، بيد أن هذا غير دقيق ؛ لأن الإنسان العربي من غير الممكن أن يعبّر ويتبنّى قضية عربية محضة من التراث بلباس غربي ؛ لأن الشكل والمضمون يكملان الخصوصية العربيّة، وبالتالي من غير الممكن أن نتصور الإنسان البدوي بعاداته وتقاليده بلباس غربي .

ومن الدراسات الداعية إلى مسرح عربي على مستوى الشكل والمضمون ، دعوة سعدالله ونوس في (بيانات لمسرح عربي جديد)[(2)]، ودعوة توفيق الحكيم إلى مسرح الفرجة في كتابه (قالبنا المسرحي)[(3)]، ودعوة يوسف إدريس في مسرح السامر في كتابه (نحو مسرح عربي)[(4)]، ودعوة علي الراعي إلى المسرح المرتجل[(5)]، ودعوة عبد الكريم برشيد إلى المسرح الاحتفالي[(6)].

ورغم هذه الدعوات لتأصيل مسرح عربي على مستوى الشكل والمضمون ، إلاّ أن التعارض والتناقضيات واضحاً فيها ، فحين دعا (يوسف إدريس) إلى خلق شكل مسرحي عربي ، أشار إلى التحايل بالمسرح الشعبي في مصر والمسمّى

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص25.

(2) ونوس، سعد الله: بيانات لمسرح عربي، الأهالي للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996م .

(3) الحكيم، توفيق: قالبنا المسرحي، مكتبة الآداب، القاهرة ، ط1، 1981م .

(4) إدريس، يوسف: نحو مسرح عربي، الوطن العربي للنشر، بيروت، ط1، 1974م.

(5) الراعي، علي: المسرح المرتجل، دار شرقيات، القاهرة، 1993م.

(6) برشيد، عبد الكريم: المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية مصراته، ط1، 1990م .

(السامر)، في حين اعتبر توفيق الحكيم في كتابه (قالبنا المسرحي) أنه شكلٌ غير أصيل، جاء إلى مصر بعد الحملة الفرنسية ، "حتى السامر ذاته وما فيه من مشاهد مسرحية إنما عرف بعد دخول الحملة الفرنسية في مصر وما جاءت به من تمثيل على النحو الذي وصفه الجبرتي ... وكان هذا كلّه مسارًا طبيعيًا – في رأيي – للفن المسرحي في بلادنا ، بل إنه المسار الطبيعي لكل فن بشري ، يبدأ الفن دائمًا من النقل وينتهي إلى الأصالة، يبدأ من المحاكاة وينتهي إلى الابتكار..."[1].

وينادي توفيق الحكيم بشكل مسرحي عربي يقوم على ثلاثة أشخاص : الحاكي ومقلّد ومقلّدة، ووجد أن هذا الشكل العربي يصلح إطارًا لكتابة المسرحيات العربيّة وحتى الغربية[2].

ولذا يرى السعافين أن توفيق الحكيم يدرك أن المسرح في بلادنا حديث النشأة من حيث الوعي وإن كانت ظواهره وممارسته قديمة ، وهو لا يقف موقف المدافع عند وجود المسرح أو عن سبب خلو تراثنا منه ، وإنما يؤمن، في رد ضمني على من يرى خلو تراثنا من المسرح إلى أسباب عرقية أو دينية أو اجتماعية ، وليس من الصعب بداية حركة مسرحية تقيّ دورها من خلال الموروث المسرحيّ الغرّبيّ ، وتطوّر الأشكال الدرامية الموروثة[3].

إنّ توفيق الحكيم لا ينفي ولا يثبت أصالة المسرح العربي، والبحث عن شكل مسرحي عربي عبثٍ في منطقه ؛ لأن المسرح الحديث من الممكن أنه وقف على مصاف الموروث العربيّ القديم واستقى شكله من المسرح الغربيّ ، وخاصّة أن الشكل عالمي لم يتحدد في صفات معينة .

ويذهب السعافين انطلاقًا من رؤية توفيق الحكيم الذي يرى أن المسرح العربيّ قد بدأ من النقل والاقتباس من المسرح الأوروبي إلى أنّه "من الطبيعي أن يتساءل المرء عن ماهية النقل أو الاقتباس ، فهل يمكن أن يتطوّر المسرح تطورًا آليًا على

---

(1) الحكيم: قالبنا المسرحي، ص9-10.

(2) الراعي، علي وآخرون : المسرح العربي بين النقل والتأصيل، الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1988م، ص180.

(3) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص27-28.

النحو الذي يصفه الحكيم، حين نضع في الاعتبار عكوف رواد المسرح العربيّ في رحلة الماضي على النصوص التراثية وتقديمها كما هي تقريبًا أو مع شيء من التحوير"[1].

ونجده يجيب عن سؤاله السابق من حيث تطوّر المسرح آليًا كما يرى توفيق الحكيم، بقوله: "وهو أمر لا نستطيع أن نحدد معالمه أو نتصور مفهومه دون الوقوف على علاقة الشكل بالمضمون ، فإذا كان من غير الجائز أن نتصوّر "القالب" وعاء نصبّ فيه الأفكار والمضامين والقضايا التي نتناولها إلى جانب أمور أخرى أكثر خصوصية من مثل طبيعة الشخصيات ومكوناتها الثقافية والروحية وطبيعة سلوكها وعاداتها وجماليات المكان وعناصره وتفصيلاته، والمجتمع والواقع، فإننا ينبغي أن نعيد النظر في قضية النقل والاقتباس ، والتقليد ابتداءً ، وإن كان الباعث على الاهتمام بالمسرح، أصلاً، آت من حضارة أخرى"[2].

إننا مع السعافين في أنه من غير الممكن أن نبحث عن الخصوصية العربيّة في المضمون بمعزل عن الشكل ، فلا بدّ أن تكمن تلك الخصوصية في كليهما، فيجب علينا أن نتعامل مع الأشكال الغربية بحذر شديد كما نفعل بأشكالنا المسرحية في التراث العربيّ التي نسعى إلى تحويرها والاتساع نحو العالم.

يعلّل وجهة نظر الحكيم ، أنّه يرى أن المسرح العربيّ يستعير قالبًا عالميًا ؛ لأنّ القالب العالمي حصيلة جهود متراكمة لـ مكانة الشعوب والأحقاب، فهو مؤمن بالإرث الإنساني للحضارة العالمية التي نجم منها القالب العالمي[3].

ويذهب السعافين مع رأي توفيق الحكيم ، "ولعلّ أهم ما يميز نظرية توفيق الحكيم في رؤية مسرح عربيّ أنها لا تسعى إلى إيجاد مسرح يقابل المسرح العالمي، وإنما تسعى لإيجاد "قالب" يبدو رديفًا للقالب يستطيع أن ينقل إليه الأفكار والقضايا "الغربية والشرقية" على السواء"[4]، ويتضح ذلك في وقوفه عند مسرح السامر بمعزل عن

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص28.
(2) المصدر نفسه، ص28-29.
(3) المصدر نفسه، ص29.
(4) المصدر نفسه، ص29-30.

المؤثرات الأجنبية وروايات الأغاني وحكايات الجاحظ والمقامات ، وغيرها مما يشيع فيها الحركة المسرحية .

يحاول توفيق الحكيم في رؤيته المسرحية ، أن يجد شكلاً عربيًا يصلح إطارًا عامًّا لمسرحيات غربية وعالمية، ولكن باعتقادي أن رؤيته تلك بقيت في أساس التنظير، وهذا مما يبعث الخوف، والرهبة في التخلّي عن القالب العربيّ، الذي يحمل في طياته الخصوصيّة العربيّة، سواء أكان على مستوى الشكل أم المضمون.

إن السبب وراء تخلّي الحكيم عن البحث عن شكل أو قالب مسرحي عربيّ في الموروث القديم؛ أنه يراه عاجزًا عن صياغة المضامين الغربية أو حتى استيعاب معطيات الحضارة، ولذلك يقول: "ومع أن الحكيم يبدو غير قلق على خصوصية القالب المسرحي،مؤمناً بالإرث الإنساني للحضارة العالمية التي نجم منها القالب العالمي، فإنّه مهتم بالفعل في إيجاد معادلة مناسبة لهذه المعضلة التي ينسب طرحها إلى غيره، ويحمّل نفسه مسؤولية البحث عن حل"[1].

لقد ظهرت في حكايات العرب وقصصهم عناصر المسرحية، من مثل: السامر، والحكواتي، والمقامات والأغاني وغيرها، كما أنهم انفتحوا على العالم الغربي بثقافته المختلفة ونهلوا من علومه ، إلاّ أن هذا لا ينفي الأصالة والخصوصية العربيّة، بل إنّه في رأيي يعزِّز الثقافة العربيّة المنفتحة على الثقافات الأخرى ، فلا يضيره التأثّر بالثقافات بقدر ما يؤلّف تلاحقه مما يرجو الفائدة له .

ومن الدراسات التي ذهبت إلى إثبات الظواهر المسرحية عند العرب ، وأعطته شيئًا من الخصوصية العربيّة، كتاب (الظواهر المسرحية عند العرب) لعلي عقله عرسان، وكتاب (تطوّر فنّ الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي الحديث) لشوكت عبد الكريم البياتي، وكتاب (المسرح في الوطن العربي) لعلي الراعي، وكتاب (ألف عام وعام على المسرح العربي) لتمارا الكساندروفنا، وغيرهم من الدارسين الذين تخطّوا العوائق في تشكيل المسرح العربيّ .

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص29.

2.1.4 التراث في المسرحية العربيّة

تعدّ قضية التراث من القضايا المهمّة التي أولاها السعافين أهمية كبيرة في جل الفنون النثرية، فذهب إلى دراسة المصادر التراثية والتي أثّرت في المسرحية بشكلٍ كبير، وبيّن مدى تعالقها مع النص المسرحي الحديث .

"التراث يشكِّل مصدرًا أساسيًا من مصادر الإبداع والنشاط الفكري والحضاري في الحياة الإنسانية ، إذ لا يتحقق وجود فاعل لأمة من الأمم دون أن تتواصل مع تراثها بشكلٍ ما، تستغرق فيه أو تحاوره، أو تجابهه، أو حتى تثور عليه"[1].

إنّ استلهام التراث والوعي بمنطلقاته ، ليس حالة من الرجعيّة والمضي نحو الخلف كما يعتقد الكثيرون وإنما يشكِّل مصدرًا خصبًا للحالة الواعية، وكذلك قدرتنا على الجمع بين الأصالة والمعاصرة، ويجب أن نتنبّه إلى أن الأمم المتقدمة بآدابها قد وقفت واعية بتراثها ، منطلقة من قضية التفاعل والمشاركة الحسيّة بين التراث بأطروحاته المتعددة والقضايا المعاصرة ، والتي تعدّ برأيي وجهًا آخر للتراث من ناحية الحداثة .

وانطلاقًا من فكرة أن "توظيف التراث هو عملية مزج بين الماضي والحاضر في محاولة لتأسيس زمن ثالث منفلت من التحديد هو زمن الحقيقة في فضاء لا يطوله التغيير"[2]، و "يمكن أن يكون مرئيًا أو مسموعًا أو بنيويًا أو نصيًا ، وإذا كان التوظيف المرئي والمسموع مرتبطًا بالحركة المسرحية أي بالإخراج ، فإنّ التوظيف البنيوي النصي مرتبطًا بالتأليف"[3].

تعدّ حاجة الإنسان المعاصر إلى التراث ملّحة في قضاياه المعاصرة ، فلا بدّ أن يَجتَزِئ من تراثه ما يناسب أطروحاته المعاصرة ، حيث يكون توظيفه لها بعملية واعية وفاحصة لواقعة الحديث فيتعامل معها على أنها مادّة حيّة قابلة للتفاعل

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص9.

(2) المسدي، عبد السلام : توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر، مجلة العربي، الكويت، ع412، 1993، ص85.

(3) بو شعير، الرشيد : دراسات في المسرح العربي المعاصر، دار الأهالي، دمشق، ط1، 1997م، ص45 وما بعدها .

والتحاور.

وفي هذا الصدد يقول : "إذ إن هدفنا ليس استقصاء كل ما كُتب من وجهات نظر مهمة حول نفي الظاهرة أو إثباتها بقدر اهتمامنا بإبراز أهمية التوجّه نحو التراث لإعادة فحصه وتقويمه بنظرة جديدة تتأملُ وتُلاحظُ وتخرج بمفاهيم مخالفة لما هو نمطي ومتداول"(1).

إذن، نحن ليس بصدد إثبات ظاهرة التراث في المسرح أو نفيها، ـ كما يرى السعافين ـ بقدر ما نحن بصدد التوجه نحو التنقيب والتقويم الذي يعالج القضايا المعاصرة، والتأمّل الدقيق في قدرة التراث في إثبات تلك القضايا ، والتعبير عنها بروح معاصرة .

ويؤكد السعافين صلة التراث بالمسرح، "فالحديث عن صلة المسرحية العربيّة بالتراث، لا يشترط بالضرورة وجود ظاهرة أو ظواهر مسرحية في هذا التراث، فالأمران ليسا بالضرورة متلازمين على أن وجود هذه الظواهر ، أو افتراض وجودها يجعل وظيفة التراث في المسرحية أعمق فنيًّا وروحيًّا ، ويتعدى دور الوسيلة، أو المعادل الموضوعي، أو القناع في بعض الأحيان"(2).

ولعلّ من الملاحظ أنه يريد أن يخرج من بوتقة الأنصار والخصوم بوجود ظواهر مسرحية في التراث؛ لذا يقف على خاصية مادة التراث نفسها وأثرها في المسرحية، فيشير إلى كتّاب المسرحية الذين استلهموا التراث بمادته الخصبة ، سواء أكان بالمعادل الموضوعي، أم القناع وغيرها من طرائق شتى .

ويقف السعافين حائرًا تجاه الظواهر المسرحية في التراث العربي ؛ لذا لم يشر إلى دراسة تلك الظواهر في الأعمال المسرحية المعاصرة، وإنما حاول تقصّي مصادر التراث المختلفة من تاريخية ودينية وسياسية واجتماعية في تلك الأعمال المعاصرة، وما يؤيد رأيي أن كتابه (المسرحية العربيّة والتراث) يشكّل مصدرًا للأصول التراثية في المسرحيات المعاصرة .

لذا نجده يقول: "ولعلّ نظرة سريعة على حركة تطوّر التأليف المسرحي في

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص17

(2) المصدر نفسه، ص18.

الوطن العربي تكفي لبيان طبيعة التأثّر بالتراث، إذ إنّ جيل الرواد، في الأغلب الأعم، التفت إلى الموروث العربيّ وخاصّة التراث العربيّ..."[1].

ويؤكّد في فترات لاحقة للنشأة أن الكتّاب شرعوا في تطويع المصادر التراثية لخدمة أغراضهم وأفكارهم على تنوعها واختلاف مذاهبهم، حتى أصبح التراث مصدرًا خصبًا للإنتاج المسرحيّ، كما أنه أصبح قناعًا يختفي خلفه الكتّاب والمخرجون والمسهمون في الأعمال المسرحية[2].

ويقودنا ذلك إلى القول: إن الارتباط المسرحي بالتراث لم يكن عبثًا أو تزيينًا لا غير، وإنما كان بوعي من كتّاب المسرحية أنفسهم، فكان التراث تمثيلاً حقيقيًا لروح أفكارهم ومقاصدهم.

كما يرى سامح الرواشدة في مقاربات السعافين أنه "لم يشغل في مقاربة العلاقة مع التراث على نحو وصفي، ولكنّه ينحو منحى تحليليًا، يقوم على استقصاء النماذج الأدبية، ويدرسها من داخلها – دراسة نصيّة – تبحث في مكوناتها، وتكشف مدى الإفادة من التراث وأثر التراث في إنجاز التجربة الجديدة..."[3]، وهذا ما سنلحظه في مقارباته النقديّة التي حاولت استقصاء التراث في المسرحية العربية.

وفي صدد توظيف التراث بوعي، يقول عز الدين إسماعيل: "إن الوعي بالتراث لا تصبح له فاعلية حقيقية إلاّ إذا ارتبط بوعي مماثل للواقع؛ لأنّه في هذه الحالة وحدها يمكن أن ينشأ جدل عميق ومثمر"[4]، فعملية توظيف التراث من الممكن أن تكون عبئًا ثقيلاً على النص إذا ما تمّت بوعي من الطرفين، وعي مسبق بالحالة المعاصرة، ووعي تام لذلك التراث المتمثّل بتلك الحالة.

ويشير السعافين إلى مراحل تعامل المبدع مع التراث، حيث "إنها تسير بين

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص18

(2) المصدر نفسه، ص19.

(3) الرواشدة، سامح: الموقف من التراث، قراءة في جهد إبراهيم السعافين النقدي، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، عمان، ع 271، 2011م، ص98.

(4) إسماعيل، عز الدين: توظيف التراث الشعبي في المسرح، مجلة فصول، م1، ع1، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980م، ص173.

مستويين، مستوى الاستغراق في التراث، ومستوى مواجهة التراث، فهي تمضي بين الاتصال الكامل والانفصال من الاستغراق في التراث باتجاه المواجهة"[1].

ونلحظ أن عزّ الدينّ إسماعيل سبق السعافين في توضيح العلاقة القائمة بين المبدع والتراث، فنجده يرسم مخططًا يوضّح ارّتباط الكاتب المسرحي بالتراث، وهي "الاستغراق بالتراث، استعادة التراث مع بعض الإضافة، الاستعادة مع التفجير، الاستلهام الموضوعي عن بُعد، الاستلهام الجمالي شكلاً وموضوعًا، المواجهة"[2].

وفي حدود ما أرى أن كلاً منهما حاول أن يستخلص القواعد النظرية المرتبطة أساسًا بعلاقة المبدع والتراث، وكيفية صياغة التراث وأسباب توظيفه في المسرحيات المعاصرة، بدءًا بالاستغراق وانتهاءً بالمواجهة .

وسنتبيّن في الجانب التطبيقي لدى السعافين أثر التراث الواضح في المسرحية العربيّة، والمسرحية في فلسطين على وجه الخصوص، على أنها جزء لا يتجزأ من التراث الأدبي العربي، فاعتمدت دراسته على الرصد والتفسير لمصادر التراث الموظفة في المسرحيات، والوقوف على النص المسرحي والنص التراثي لبيان ما بينهما من أثر وتأثير؛ ولتحقيق ذلك فقد اتّبع المنهج النصي في مقارباته النقديّة.

3.1.4 التأصيل في المسرحية العربية .

تعدّ قضية تأصيل المسرح العربي الشاغل الأكثر إلحاحًا لدى السعافين، فيفرد كتابًا بعنوان (المسرحية العربية الحديثة والتراث)، يحاول بمقارباته النقدية الوقوف على نصوص المسرحيات العربية، ومدى تعالقها مع فنون نثرية كثيرة من مثل المقامة والحكاية والسيرة وحكايات ألف ليلة وليلة وغيرها .

ومن قضايا التأصيل التي عالجها السعافين في نقده للمسرحية العربية، بحثه عن القالب المسرحي، أو بالأحرى الشكل العربي للمسرحية، فيعالج قضية قالبنا المسرحي لدى توفيق الحكيم، فيرى في محاولات توفيق الحكيم بحثًا حقيقيًا عن شكل عربي للمسرحية العربية الحديثة .

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص21.

(2) إسماعيل: توظيف التراث الشعبي في المسرح، ص167.

حيث يقول: "وإذا كان توفيق الحكيم أفاد من التراث في تشكيل أعماله المسرحية منذ فترة مبكرة من مثل استلهامه لألف ليلة وليلة في مسرحيته شهرزاد 1934، فإنه كان يواجه قضية أساسية و هي قضية المسرح وليس قضية التراث، فلم يكن مشغولاً في بداية أمره بصورة أساسية بإثبات الظاهرة المسرحية العربية في مواجهته قالب المسرح الإغريقي، بقدر ما كان مشغولاً بترسيخ المسرح في الواقع العربي..."[(1)].

ويؤكّد فيّ مناقشته لآراء توفيق الحكيم حول القالب المسرحي ، أن خطورة التأصيل لشكل عربي يجب ألا تقتصر على استلهام الأشكال التراثية وإنما تتعدى إلى المضمون الذي يعالجه ذلك الشكل، حيث يقول: "فإذا كان من غير الجائز أن نتصور القالب وعاء نصبّ فيه الأفكار، والمضامين، والقضايا التي نتناولها إلى جانب أمور أخرى أكثر خصوصية من مثل طبيعة الشخصيات ومكوناتها الثقافية، والروحية، وطبيعة سلوكها، وعاداتها، وجماليات المكان، وعناصره وتفصيلاته، والمجتمع والواقع، فإننا ينبغي أن نعيد النظر في قضية النقل والاقتباس والتقليد ابتداء، وإن كان الباعث على الاهتمام بالمسرح، أصلاً آتٍ من حضارةٍ أخرى، ولعلّ الواقع الإبداعي يؤيد هذه الفكرة، فالرواد أنفسهم، كما ألمحت سابقًا، كانوا في إبداعهم المبكر أكثر التصاقًا بالتراث..."[(2)].

ففي نصّه السابق يدعو إلى التنقيب والبحث وإعادة الفحص في أصول المسرحية العربية الحديثة، كما أنه يعزو تطور المسرحية والاهتمام بها إلى الواقع الإبداعي الذي يعيشه المبدع إلى جانب ما يمتلكه من ثقافة مختزنة في فكره الإبداعي .

وفيما يبدو أن مناقشة السعافين لآراء توفيق الحكيم ومسرحياته، يُعدّ من باب التأصيل النقدي لفن المسرحية، وخاصة أن الحكيم حاول أن يخرج بقالب مسرحي يعكس الهوية العربية إلى جانب مواكبته لإرث الحضارة .

وتبدو قضية الأصالة والمعاصرة واضحة في فكره النقدي، فقد عمد إلى دراسة مسرحيات عربية، تعكس روح الهوية العربية إلى جانب مواكبتها روح المعاصرة، بما تحمله من تقنيات تؤسس شكل المسرحية العربية في خصوصية التراث بأبعاده

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص25.
(2) المصدر نفسه، ص28-29.

المختلفة .

ومن تلك المسرحيات التي عالجها "المقامة البهلوانية " لعبد الكريم رشيد، و "الغفران" لعز الدين المدني، و "منمنمات تاريخية" وسهّرة مع أبي خليل القباني " لسعدالله ونوس، و "الزير سالم" لألفرد فرج، و "شهرزاد" للحكيم . و "المفتاح" ليوسف العاني، ولا سيّما أن تلك المسرحيات المنتقاة في مقارباته النقديّة تمثّل روح الأصالة والمعاصرة، حاول أن يتبيّن من خلالها أصول المسرحية في الفنون النثرية في التراث العربي، سواء أكان على مستوى التشكيل أم المضمون.

ونخلص إلى القول: إنّ قضية التأصيل في نقد السعافين للمسرحية العربية تظهر من خلال أمرين اثنين : أولهما بحثه عن الشكل العربي، أو القالب الذي يحافظ على خصوصية الهوية العربية، وثانيهما بحثه عن نصّ مسرحي عربي، وتجلى ذلك بوقوفه على مسرحيات عربية قادرة على التفاعل، وإحداث التغيير تبعًا لمعطيات الحضارة العربية والغربية على حدٍّ سواء .

2.4 الجانب التطبيقي

1.2.4 المسرحية في فلسطين حتى عام 1948م.

وقف السعافين علىالمسرحية في فلسطين ، وجاءت رؤيته النقدية من خلالها لمحاولة تأصيل الفن المسرحي في فلسطين على الرغم من أن التأليف المسرحي في فلسطين لم يكن بمعزل عن حركة التأليف في الأقطار العربيّة بشكلٍ عام .

فحاول أن يقف على الموضوعات في تلك المسرحيات ، إيمانًا منه بأهمية المضمون الذي بقي ملازمًا للشكل بشكلٍ عامٍ ، فقد "استمد الكتّاب موضوعاتهم من مصادر مختلفة فمنها ما استلهم من التاريخ البعيد أو القريب ، من التاريخ المحلي أو القومي ومنها ما اتصل با لقضايا الاجتماعية والكتّاب في موضوعاتهم جميعًا ، يتأثرون التراث من جهة ، والنصوص والمترجمات الغربية من جهة أخرى، دون أن نلحظ فواصل حاسمة بين المنابع التي استقى منها هؤلاء الكتّاب موضوعاتهم"(1).

فهويحاول الوقوف على المصادر الرئيسة التي استقت منها تلك المسرحيات

---

(1) السعافين: نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين، ص93-94.

مادتها،لتكون بين مصدرين : التراث العربي سواء أكان محليًا، أم قوميًا، والتراث الغربي، على الرغم من الوشائج القويّة بين المصدرين .

ويشير السعافين إلى الأعمال التي استلهمت قصص التراث المحلي والقومي ، ومنها مسرحيات محمد عزة دروزة " وفود النعمان على كسرى انوشروان"، و "آخر ملوك بني سراج "، و "صقر قريش"، و "الفلاح والسمسار"، ومسرحيات نجيب نصار "في ذمة العرب "، ومسرحيات جميل حري "حصار طبرية"، و "الوفاء العربي"، ومسرحية محمد حسن علاء الدين "امرؤ القيس بن حجر "،ومسرحية برهان الدين العبوشي "وطن الشهيد"، و "شبح الأندلس"[1].

أمّا الأعمّال المسرحية التي استلهمت مادتها من التراث الغربي بشكلٍ عامٍ ، وتناولت قضايا اجتماعية عامّة مسرحية "سجين القصر" لجميل البحري، ومسرحية "جزاء فضيلة" لحنة شاهين[2].

ويشير إلى أن المسرحيتين السابقتين غلبت عليها المغامرات الخيالية "الرومانس" على الرغم من أن البعض يشير إلى أنها مترجمة ، عمل فيها التحوير والتغيير والتثقيف[3].

كما ينوّه السعافين إلى أن المسرحيات التي ظهرت في فلسطين إبان النشأة ، تحدثت عن وظيفة المسرحية من اجتماعية إلى تربوية وأخلاقية، فلا تشير إلى الوعي بالفن المسرحي، وأصوله وقواعده[4].

إنّ كتّاب المسرحية في فلسطين وقعوا ضمن بؤرة الوظيفة الأخلاقية والإرشادية للعمل الأدبي فخلت مسرحياتهم من التأصيل المسرحي المعاصر ، ولا غرابة في ذلك لأنهم تأثّروا بالعوامل الاجتماعية المحيطة ، التي دفعتهم إلى تحقيق النص والإرشاد في التمثيل المسرحي .

ونجد السعافين يؤكد نبرة الوعظ والإرشاد في تلك الأعمال المسرحية، من حيث

---

(1) السعافين: نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين، ص94-98.
(2) المصدر نفسه، ص99.
(3) المصدر نفسه،، ص121.
(4) المصدر نفسه، ص101.

إن الأحداث بقيت أسيرة للحادثة التاريخية المستقاة من التراث العربي وإسقاطها على القضايا المعاصرة، فيقول في مسرحية (وفود النعمان على كسرى انوشروان): "ولعلّ حرص الكاتب على إسقاط المشكلات العربيّة المعاصرة في هذه الفترة ، على الفترة التاريخية التي تتخذها المسرحية إطارًا لها ، هو الذي أدّى إلى عدم الاهتمام بالحبكة والصراع، وظلّت الأفكار والآراء تخنق الحركة المسرحية، وتحول دون نمو صراع فعّال، يقود إلى تطوّر فنّي درامي"[1].

وكذلك الأمر في مسرحية "شمم العرب"، و "في ذمة العرب "، و "العدل أساس الملك أو تراث الآباء"، و "ذكاء القاضي"، وغيرها، بقيت أسيرة للحادثة التاريخية ، على الرغم من المفارقات والمفاجآت التي ظهرت فيها .

فهي تعتمد أساسًا على إسقاط المشكلات المعاصرة على أحداث التاريخ العربي القديم؛ لأن هدفها الرئيسي طرح مشكلات حيوية ملحّة ، مثل الوحدة والتآلف وحرية والشورى وغيرها[2].

أمّا فيما يتعلق بشخصياتها بقيت أسيرة للفكرة التاريخية ، فلم نرَ أي تشارك أو تفاعل في بنية العمل الدرامي ، "فقد ظلّت الشخصيات في (وفود النعمان على كسرى انوشروان) كما هي، تتأثّر بالأحداث،ولا تستجيب لها ، أسيرة للمواقف الثابتة التي ألزمها بها المؤلّف..."[3].

وفي موطن آخر يقول : "وقد ظل الاهتمام بالمواقف يقود الأحداث والشخصيات، فالشخصيات في ثنائيتها الاستقطابية ،بتناقضاتها وتباين أفعالها ، محكومة بالمواقف، والمواقف الخيّرة هي التي تقود خُطُا الشخصيات الخيّرة إلى نهايتها السيئة، وهذا ما فعله نصري الجوزي في "ذكاء القاضي" و "العدل أساس الملك""[4].

إنّ فكرة الوعظ والإرشاد هي الطابع الرئيسي من حركة التمثيل في تلك الأعمال المسرحية؛ لذا غيّب المؤلف دور الشخصيات من طاقاتها التنويرية وبقيت

---

(1) السعافين: نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين، ص110.
(2) المصدر نفسه ، ص119.
(3) المصدر نفسه، ص148-149.
(4) المصدر نفسه، ص150.

في فلك الحادثة التاريخية، ولا سيّما أن ذلك يقودنا إلى فن الرواية إبان النشأة ، التي بقيت أسيرة للتراث الشعبي ، ولذلك غابت التقنيات الفنية فيها مع شيء من التفاوت بين الكتّاب أنفسهم .

أمّا المسرحيتان المتأثّرتان بالتراث الغربي ، فيقول فيهما: "وأمّا مسرحيتا "سجين القصر" لجميل البحري، و "جزء الفضيلة" لحنة خوري شاهين، فلم تقفا عند الهدف أو المغزى الأخلاقي ، وإنما ربطتا الشخصيات بالأحداث البوليسية والمخاطرات والمغامرات والصدف والمفاجآت؛ لتنتهي نهاية أقرب ما تكون إلى نهايات "الرومانس"وقصص التراث الشعبي"[1].

ونخلص إلى القول: إن حركة التأليف المسرحي في فلسطين لم تنفصل عن الأقطار العربيّة الأخرى، فبقيت تلك المحاولات حركة جادّة ومّضيئة للسير نحو التأليف المسرحي ضمن قواعده وأصوله المعروفة ، ولا يفوتنا القول إن تلك الأعمال ظلّت أسيرة للنشأة المتأثِّرة بالتراث العربي ولذا بدا عليها طابع التعليم والتسلية والترفية إلى حدٍّ ما .

2.2.4 المسرحية العربيّة الحديثة

حاول السعافين في مقارباته النقديّة للمسرحية العربيّة الحديثة أن يقف على مواطن التأثّر والتأثير، فجاءت دراسته للمسرحية العربيّة انطلاقًا من بؤرة النص المسرحي،محاولاً استقصاء المصادرالتي نهلت منها تلك النصوص ، ابتداءً من النّصّ التراثي بأطيافه المختلفة سواء أكان دينيًّا أم تاريخيًا، وانتهاءً إلى الحكاية المسرحية التي انفردت بتقنيات النص المسرحي .

ومن المسرحيات التي عالجها مسرحية توفيق الحكيم "سليمان الحكيم"، التي نهلت من مصادر دينية وتراثية، لقد أفاد توفيق الحكيم من الحكاية بقدر ما تيسر له تطوّر الفكرة المسرحيّة التي تقوم على الصراع بين الحكمة والقدرة،... فلم يشأ الحكيم أن يسلم بموت سليمان الحكيم على نحو ما ورد في الليالي، وإنما جعل حياة سليمان عنصرًا أساسيًا؛ لأن المسرحية بجانب أنها تتاول في بينتها حياة سليمان الحكيم ،

---

(1) السعافين: نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين، ص150.

فتختار الجوانب التي تضيء ثنائية الحكمة/القوة..."[1].

إنّ تأثر توفيق الحكيم بحكاية ألف ليلة وليلة لم يقف على حدود النص، وإنما جاء خدمة لفكرة المسرحية التي بنى عليها الحكيم مسرحيته ، وكذلك الأمر تأثّره بقصة سليمان عليه السلام فقد اختار توفيق الحكيم أن يقيم علاقة حب بين سليمان وبلقيس من طرف واحد؛ من أجل تأزّم الصراع القائم في المسرحية .

ويرى أنّ "حركة المسرحية تعلقت بمجموعة من الثنائيات التي ترتبط ارتباطًا واضحًا بثنائية القدرة/الحكمة، فتتسّع رقعة الأحداث؛ ليتسع مجال الصراع الذي يخدم الفكرة الأساسية للمسرحية ، إذتبدأ المسرحية بثنائية الصياد /العفريت...، وثنائية الحبيبين سليمان وبلقيس وثنائية الجن /الإنسان؛ من أجل إظهار صورة الصراع بين القدرة والحكمة التي بنيت عليها المسرحية"[2].

ويتأتى نقد السعافين انطلاقًا من بؤرة النص المسرحي، "ومن خلال القصة المسرحية نتعرف على صور الثنائية، فيحاول أن يفيد من التشويق في الحركة والوصفلتصوير سطوة القدرة في النفس الإنسانية ، إذ يؤتى بالهدهد ذليلاً يفضي بحجته فيما ينبعث من ريشه عطر عجيب، فيخبر سليمان أنه رأى مملكة سبأ تحكمها امرأة جميلة ولها عرش عظيم، وأهل البلاد يمجدون الشمس..."[3].

ومن خلال النّص السابق نتبيّن أنه حاول تقصّيّ الثنائية العامّة القدرة /الحكمة تحت منظومة قيم عامّة في النص ذاته كما أنه أراد أن يؤصّل المسرحية العربية في التراث العربيّ بقوله (القصة المسرحية)؛ لأنه يؤمن بأن المسرحية العربيّة الحديثة لم تكن بمعزل عن الفنون النثرية السابقة من مثل؛ القصة وغيرها .

ويشير السعافين إلى قضية أساسية في مسرحية توفيق الحكيم ، تظهر في توظيف عاطفة الحب في ثنايا المسرحية ليجعلها محورًا للصراع بين القدرة والحكمة ، فالقدرة هي التي تجمح عند الحب؛ لأنها أقوى العواطف الإنسانية، وبالتالي تضعف

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص37.
(2) المصدر نفسه ، ص40 وما بعدها .
(3) المصدر نفسه، ص42

الحكمة، ويصعب السيطرة عليها[1].

ويرى أن توفيق الحكيم اتجه إلى المسرح الفكري والفلسفي في مسرحيته تلك ، "فلقد بدا هذا المنظر مجالاً للتأمّل الفلسفي الذي يخدم فكرة المسرحية في الموازنة بين القدرة والقوة والفن وبين الحكمة والعقل والنفس،إذ عرف سليمان ، بعد الذي حدث، لماذا أعطاه الله القوة التي لم يطلبها إلى جانب الحكمةالتي سأله إياها ، إنّه الامتحان..."[2].

إن المسرح الفلسفي أو الفكري يندرج لمعاجلة القضايا الإنسانيةالنبيلة والخالدة ، ولذلك تتجه حركة المسرحية نحو التأمل والتبصر لتلك المواقف والتي يعطيها حياة أطول لمعالجة متوالية الحب التي جسّدت فكرة الحكمة/القدرة.

وفي موطن تأثّر الحكيم بالتراث،و"إذا كان توفيق الحكيم أفاد من مصادره التراثية بالصورة التي تقتضيها الفكرة التي بنى عليها مسرحيته، فاستلهم بعض القصص الواردفي القرآن الكريم والتوراة، وألف ليلة وليلة ووظّفها جميعًا في خدمة الفكرة،فإنه ظل محكومًا ًبأمرين : الإطار التاريخي العام الذي يعرفه القارئ عن سليمان وبلقيس، والفكرة الصارمة التي بنى عليها الصراع والمسرحية عامة"[3].

ويتبيّن من النص ، أن السعافين يشير إلى قضية مهمة وأساسية، وهي وعي الكاتب باقتباسه من العناصر التراثية ، ويظهر ذلك في أمرين : القصة المقتبسة من القرآن والعالقة في ذهن القارئ ، والتوظيف الناجح في اختيار الفكرة العامة التي تقوم عليها المسرحية،والتي تحافظ على الخطوط العريضة للقصة المقتبسة ، "...بيد أن براعة توفيق الحكيم في اختيار مصادره التراثية،واستعانته باللغة بمفهومها العام عن أسلوب وقصص وحكايات ، ولغة شعرية قد حفظ لمسرحيته حيويتها ، وانتهى بها نهاية طبيعية دون أن يفقدها جوهرها"[4].

ونلحظ أنّه في نقده لمسرحية الحكيم يخرج من دائرة النقد الضيّق أو محاكمة

---

(1) السعافين: نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين، ص53.
(2) المصدر نفسه، ص47.
(3) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص53.
(4) المصدر نفسه، ص56.

المبدع بالحرفية المطلقة للنصوص، والمصادر التراثية ويضعه في بوتقة الإبداع مع محافظته على الإطار التاريخي للقصة ؛ لأنه يؤمن بعدم مصادرة حرية الكاتب في التصرف مع نصه .

ومن القضايا المحورية التي تؤرّق السعافين، قضية التأصيل للمسرحية العربية الحديثة فيشير إلى ارتباطها بفن المقامات، وهذا ما أشرنا إليه في فصل (نقد المقامة)، "ولعلّ من أبرز سمات "المقامة" المسرحية ما يتصل باللغة وشخصية البطل وما يتصل بتصوّر المكان والنظارة وحكاية القصة للتأثير في الناس بطريقته الخاصة، ولعلّ من ابرز سمات "المسرحية" ما يتصل باللغة وشخصية البطل، وما يتصل بتصور المكان والنظارة ،وحكاية القصة ؛ للتأثير في الناس بطريقته الخاصة"[1].

ونستخلص من النص السابق، أنه يؤكِّد ما ذهب إليه الباحثون من علاقات نصيّة قائمة بين المقامة والمسرحية ، ويظهر ذلك في لغتها وشخصيتها ومكانها وبطلها ، وعنصر التأثير فيها ؛ لذلك حاول أن يستخلص تأثير المقامة في النص المسرحي من خلال مسرحية عبد الكريم برشيد "المقامة البهلوانية" .

ويرى أنه اتكأ فيها على فنّ المقامة دون أن يختار مقامة بعينها ليستلهم شكلها أو مضمونها، وظلّ التقاطع مع المقامات في هذا النص أقرب إلى الاستلهام والتأثر منه إلى إعادة إنتاج لنص مقامي حديث ، بيد أن عمله هذا يذهب إلى أبعد من هذا، إذ يؤكد خطر شكل المقامة الأصلي وقدرته على التوليد ، والحث على الاستلهام والاستيحاء"[2].

فالسعافين يشير إلى قضية التأثر والتأثير بين الفنون الأدبية ، ومحاولة الكاتب أو المبدع في فنه الحديث أن يستلهم ما يتناسب وإبداعه، وينوّه على قضية التوليد في الفن الأدبي، فمن غير الممكن أن ينشأ فن أدبي من فراغ ، وهذا ما سنلحظه في نقده لمسرحية عبد الكريم برشيد .

ويعلّق على المسرحية بقوله: "وليس من شك في أن هذا النص متأثّر

---

(1) السعافين: أصول المقامات، ص167.

(2) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص59.

بالمضمون الجوهريّ للمقامة وبطبيعة الشخصية المقامية، قـدّم قراءتـه الخاصـة للنصّ، وعمد في كتابته إلى التأويل الذي ينسجم مع الفكرة العامة للنصّ، ومع رؤيته التي ترى في المقامات رفضًا للأمر الواقع وتحريضًا من أجل التغيير"[1].

وحول حركة المسرحية تتضمّن حركة المسرحية طبيعـة الـشّخوص الـذين يتقاطعون مع نص المقامة الأصلي، وأولّهم هذا الحكواتي الـذي يـروي بيانـه أو مقامته البهلوانية، ويكشف عن جذوره العميقة التي تحدّد انتماءه وموقفه ورؤيته"[2].

فهو يشير إلى مواطن التأثير، أو التلاقح بين الفنين، فبدا النص المسرحي مـاثلاً للنص المقامي، كما يدّل على قضية الإبداع التي يمتلكها الكاتب ، فنراه لا يقف على حدود الشكل القديم وإنما يتجاوزه بما يتناسب مع فكره ومنطلقه الخاص .

ومن مواطن التلاقي بين الفنين، يقول السعافين : "وتبدو مقدمـة المـسرحية أو المقامة المسرحية مندمجة مع متن النص، فالحكواتي الذي يقدم للـنص هـو بطـل النص وسيمائية الاسم تتقاطع مع شخصيات الرواة والأبطال في المقامات فهو "عبد السميع بن عبد البصير "، وللعلاقة بين الشخصية وبين السّمع والبصر دلالة واضحة، تشير إلى طبيعة بطل المقامات الذي يعبِّر عن اختلال القيم والموازين في مجتمـع مضطرب تتبدّى فيه ثنائية العلم والمال، فسوق المعرفة والعلم كاسد، وسوق المال هو النافق..."[3].

ويرى السعافين أن برشيد حاول أن يؤصّل المسرح العربيّ بالعودة إلى ماهيـة التراث الزاخر بالأشكال، والتقنيات المختلفة ، من خـلال تبنيـه نظريـة المـسرح الاحتفالي ويرى "الكاتب يتبنّى رأي محمد محبوب في مفهوم الاحتفالية التي تتجاوز الظاهر والسطحي واليومي المعروف إلى المعرفة الحقيقية في كليتها وشـموليتها ، وفي تعدّد أبعدها ومستوياتها، لا تحفل بالمعلوم والمعلومات ولكنها تعشق العلم"[4].

إذن، يمكن القول : إن نظرية المسرح الاحتفالي ظاهرة بارزة في مسرحيات عبد

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص59-60.

(2) المصدر نفسه، ص60.

(3) المصدر نفسه، ص62-63

(4) المصدر نفسه، ص62.

الكريم برشيد، من خلال دعوته إلى الاحتفال بالمضامين، والتقنيات المسرحيّة التراثيّة، وتظهر تلك الاحتفالية في رأي السعافين بتعدد صور الشخصيات التي تتبدل وتتغير تبعًا للأحوال والظروف ، "وقد توسلت المسرحية بتقنية القناع و المرايا؛ من أجل تقديم الفكرة الرئيسة في هذه المقامة المسرحية ، فالشخصية تتعدّد صورها كما تتعدّد الصور في المرآة ، من خلال لبس الأقنعة المختلفة، وهذه الأقنعة هي تعبير عن تغيّر الأحوال ، وقد عبّر عن هذه الأحوال بأربعة مشاهد، أعطى كل مشهد ، ليتناسب مع فكرة المقامات والأحوال اسم "نَفَس"، فأعطى العنوان عبارة "نص المسرحية البهلوانية" وأتبعها بعنوان فرعي أشبه بعتبة شارحة لهذا العنوان الرئيسي هو: "مقامة مسرحية في أربعة أنفاس"، ودلالة النَفَس على المشهد دلالة باطنية تجوز، لا تقف عند القناع أو الصورة الخارجية في المرآة ، ولكنّها تختلط بالأعماق ، وتذوب في لدم وتجري في العروق ، وهي إن دلت على تعدد الشخصيات والأقنعة والصور المنبثقة من المرايا، فإنها تحتمل تشظي الشخصيات ، أو الشخصيّة الواحدة فتصبح مزقًا بتعدد المقامات والأنفاس والأحوال"[1].

ونتبيّن من النص السابق أن السعافين حاول مناطقة النص المسرحي للوقوف على فكرة تأصيل المسرح العربي من خلال فن المقامات ، ويندرج ذلك التأصيل على الحكواتي الذي يمثل حكايته للناس ، فيقوم بلبس الأقنعة التي تشير إلى تعدد صور الشخصيات بتعدد المواقف فكان يلبس لكل شخصية لباسًا يتناسب والحال التي يؤديها، وهذا ما ظهر جليًا في فكرة المقامات من تعدد الأحوال .

ويخلص إلى القول: "لقد أفاد عبد الكريم برشيد في نصّه المسرحي ، أو في مقامته المسرحية من فن المقامة وكانت إفادته بلا ضفاف ، فموضوعه هو الذي يحدّد الشكل الذي يختاره ، فلم تجره المقامة إلى تقليد شكلها أو جنسها معصوب العينين، وأفاد مما تتيحه المقامة من طاقات درامية في طبيعة الراوي والبطل ، وفي طبيعة اللغة التي تتوفر في ذاتها طاقات درامية خصبة ، مثلما أفاد أيضًا من مضمون المقامة التي كانت استجابة لخلل اجتماعي اقتصادي، دفع محدثي النعمة إلى قمة الكيان الاجتماعي بينما كان أصحاب الإبداع والعبقرية يتكففون الناس أو

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص63.

يخضعون لذوي الشأن ينسخون المخطوطات آناء الليل وأطراف النهار لقاء بقلة ذابلة أو كسرة ذاوية...، لقد قام المؤلف المسرحي الخبير بجوهر العمل الدرامي بلعبة تناص جوهري استضفت أهم ما في الشكل المقامي من طاقة درامية؛ ليجعلها تتصهر في روح الشكل الجديد"[(1)].

وفيما أرى أن ما قام به برشيد يندرج تحت فكرة استلهام التراث من خلال رؤيته المعاصرة التي تقوم على التحليل والتفسير وتطويع الشكل القديم لينصهر في بوتقة الشكل الجديد، وإسقاط القضايا المعاصرة من خلاله، فالتراث مادة خصبة قابلة للتفاعل ومعايشة الواقع بأسلوب واعٍ من الكاتب نفسه، وأن التراث مادة قابلة للتمدّد غير جامدة كما يرى الكثير من الكتّاب.

يقودنا نص السعافين السابق إلى رأي هيثم خواجة في الكاتب المسرحي فهو عنده "غير مطالب بالتقيد الحرفي بالأحداث والشخوص، وإنما هو مخيّر بتناول ما يفيده في تحقيق أهدافه التي يرسمها من خلال مسرحيته، محافظاً في الوقت نفسه على التطوّر الدرامي للحدث التاريخي بدون تشويه أو تزييف للحقائق التاريخية"[(2)]، وهذا ما وجده السعافين في مسرحية عبد الكريم برشيد، فلم يلجأ إلى شكل المقامة ومضمونها لو لم تخدم فكرته ويوظّفها توظيفاً ناجحاً.

ويقف السعافين موقف الناقد المدافع عن التراث، في تأصيل المسرحية العربية الحديثة في تراثنا العربي، فلم يقتصر التأثير بالتراث عند حدود الحرفية المطلقة، وإنما بامتلاك الكاتب مهارة فهم التراث وتوظيفه بما يتناسب وواقعه المعاصر، "على أن التعامل مع التراث بدا في العقدين الأخيرين محاولة تجريبية تهدف إلى البحث عن أساليب فنية ولغوية تمكِّن الكاتب من استكشاف آفاق جديدة لقراءة الواقع، على ضوء حركة الإنسان في الزمان والمكان، وإرثه اللغوي الممتد، والعناصر العميقة المشكّلة للواقع الحي المتحرّك، دون أن يظل الكاتب المسرحي أسيرًا لسطوة الواقع الظاهريّ المحدّد المقيّد، وإنما يتمتّع بحّرية الحركة في امتدادات الزمان والمكان،

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص70ـ71.

(2) الخواجة، هيثم يحي: إشكاليات التأصيل في المسرح العربيّ، مركز الحضارة العربية، ط1، القاهرة، 2000م، ص22 وما بعدها.

يمتلك لغته الخاصة النابعة من عناصر الواقع الحر ، المنفتح على حركة الإنسان وفعله؛ ليظل هو مراوغاً في محاولته الإمساك باللحظة الإنسانية المراوغة"[1].

نستنتج من نصه السابق أن التجريب ليس مقصوراً على استحداث الأشكال الغربية، وإنما يكمن كذلك في التراث العربيّ الزّاخر بالفنون النثرية ، فالكاتب المسرحيّ يمتلك القدرة على إعادة التراث بالأشكال الحديثة منطلقاً من مفهوم الأصالة المتوائمة مع الواقع المعاصر والقدرة على المحاكاة بين النصّين ، التي تمدّ روح التراث بروح الواقع المعاصر .

وانطلاقاً من الفكرة التي ينادي بها السعافين، باعتبار التراث صورة من صور التجريب يدرس مسرحية عز الدين المدني "الغفران"، "وواضح أن عز الدين المدني استلهم في مسرحيته هذه "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعرّي، ومع اختلاف رؤية عز الدين المدني عن رؤية بنت الشاطئ إلى هذه الرسالة ، فإن فضل الإشارة إلى قيمة "رسالة الغفران" المسرحية تعود إلى بنت الشاطئ التي نشرت نص الغفران في قالب مسرحي سمّته "نص من القرن الخامس الهجري" للتنبيه على قيمة المسرحية ، وعلى القيم الإنسانيّة والفكرية المخبوءة في التراث التي تحتاج إلى كشف واستقصاء، ويأتي نص عز الدين المدني محاولةً جديدة في النظر إلى التراث، وهي محاولة جريئة وخطرة في آن معًا ، ليس في مضمونها حسب وإنما في تشكيلها أيضًا... فنحن نرى إلى عز الدين المدني مثلاً يخالف الرأي السائد في فهم شخصية أبي العلاء المعري التاريخية، ويرفض الشخصية النمطية التي تشكّلت من خلال تحليلات رجال النهضة ولا سيّما طه حسين، وتلامذته..."[2].

فهو يرى في تجربة عز الدين المدني في مسرحيته تجربة فريدة في استلهام التراث ولا سيّما رسالة الغفران لأبي العلاء المعرّي، من حيث القدرة على التصرف في البنية الحكائية، فلا يعد النص التراثي ماثلاً في بنية النص المسرحي ، وإنما بدا عدم الالتزام واضحًا في البنية السردية لمسرحية عز الدين المدني .

لذا يقول: "إذا كانت "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري تقوم على فكرة الغفران

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص76.

(2) المصدر نفسه، ص77.

للذين أسرفوا على أنفسهم ، وعصوالله وضلّو ّ ا الطريق، حتى أولئك الذين لم يدركوا الإسلام من الجاهلين في رد على رسالة ابن القارح التي تحدّثت عمّن سلّط عليهم العذاب الشديد، فإن فكرة المسرحية تخالف في صورتها الأساسية الفكرة التي بنيت عليها "رسالة الغفران"، وربما "فكرة الغفرانعامّة" بيد أن هذ ه المخالفة لا تبلغ حد المقابلة لأن "الغفرانفي الرسالة فكرة دينية غيبية ، ينتقل فيها خيال الأديب من "الدار العاجلة" إلى "الدار الآجلة" ويتصوّر غِفَر الله لعدد من الأعلام في الآخرة ، في حين نرى أن المسرحية تتحدّث ّعن الغ فران باعتبارها فكرة "دنيوية" تعيش الواقع الدنيوي والعاجل، فنرى أن الشخصية الإنسانيّة تقف في مقابل شخصية إنسانيّة أخرى تتسلّح ّبالسلطة دون أن تضبطها بالحكمة والعدل ،وهذه الشخصية / السلطةتمارس القمع والظلم مستعينة بأدوات القهر البشرية والمادية...، ومن أجل تجسيد فكرة المؤلّفِ في المسرحية ،فإنه أفاء من شعر أبي العلاء المعرّي الذي يتميز بالشك والسخرية والنقد الشديد ، وانسجامًا مع هذا النهج في عدم التقيّد بالصورة التاريخية أو المألوفة ، وفي عدم التوثيق فإنّ المسرحية تنفي ما اصطلح عليه المؤرخون في تصوير شخصية أبي العلاء"[1].

وإلى جانب نجاح عزّ الدّين الـ مدني في رأي السعافين في قضية استلهام التراث ، وعدم الالتزام في البنية السردية ، إلاّ أنّه أخفق في جانب آخر ، "وعلى هذا النحو ظهرت المسرحية مثقلة بالفكرة التي ودّ المؤلّف أن ينقلها بوضوح إلى القارئ/المشاهد، وقد بناها، فيما يبدو على ثنائية المثقف / السلطة، ولعلّه حاول أن يركب هذه المسرحية فيجعل لها مستوى آخر يتمثّل في الواقع /المدنية الفاضلة ، وهو مستوى لم ينجح في تقديمه بصورة فنيّة ّلإقحامه في بنية المسرحية من خلال موقف وعظي تعليمي إرشادي يفقد جو المسرحية سحره وبهاءه الذي يستمد من سحر "الغفران" وأدبيات "العالم الآخر"، فأكثر من المواقف التعليمية الخطابية التي حشرها على لسان الشخصية الرئيسة "أبي العلاء" حشرًا..."[2].

ويؤكّد السعافين تارة أخرى على الرغم من عدم نجاحه في قضية المشاهد

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص79-80.

(2) المصدر نفسه، ص88.

التعليمية المثقلة على لسان الشخصية الرئيسية، إلاّ أنّه نجح في قضية الثنائية المثقف/السلطة، وقضية الشخصيات الأعيان التي أخذت ترفض فكرة الغفران أو المدينة الفاضلة؛ لتعيش واقعها ومشكلاته[1].

ويشير السعافين إلى نجاح عز الدين المدني في مسرحيته التي تؤصّل المسرح العربي، بقوله: "ولا بدّ من القول إنّ هذه المسرحية عمل تجريبيّ بمعنى الكلمة على صعيد الفكرة والأسلوب والبناء تنضاف إلى أعمال أخرى تترجم عن هوية المسرح العربيّ في العصر الحديث، وربما تعبّر، في الأقل، عن ملمح بارز من ملامح هذا المسرح في بحثه المستمر عن هوية إنسانية معاصرة، فلقد وظّف نصًّا تراثيًا وتقنيات شعبية في مسرحية معاصرة حفظ لها بناءها الخاص من خلال رؤيته الواضحة، وكان جريئًا في تجربته وربما مغامرًا"[2].

ويتبيّن لنا من النص السابق، أن الناقد يبحث جاهدًا عن قضية التأصيل للمسرح العربي، من خلال التوظيف الناجح للتراث، وهذا يعكس هويّة المسرح العربي المعاصر، الذي تأثّر بالتراث على مستوى الشكل والمضمون، وأن الكاتب المسرحي المعاصر قادرٌ على إثبات هوية المسرح العربي من خلال طرحه لإشكالات الواقع المتناقض سواء أكان على مستوى البناء، أم الأسلوب أم الفكرة العامّة.

إنّ دراسة السعافين للمسرحية العربية الحديثة كانت على مبدأ الاختيار الدقيق للمسرحيات التي تمثّل هوية البحث عن فكرة التأصيل للمسرح العربي، الذي بدوره يعكس لنا هوية المسرح العربي المعاصر، فهو دائم البحث عن أثر التراث في النص المسرحي المعاصر الذي يعكس هويتنا العربية الراهنة.

وانطلاقًا من فكر السعافين النقدي الذي يحمل فكرة البحث عن التجربة المسرحية المعاصرة، وتأثّرها بالتراث العربيّ، يقف على تجربة سعد ونوس في مسرحيته "تمنمات تاريخية" الذي يمثّل حركة ناجحة في الاختيار والتجريب، ويحمل إرثًا غنيًا في نظرته الواسعة لمعطيات التراث العربي وكيفية التعامل معه.

وعن طريقة ونوس في التعامل مع المادة التاريخية، يقول: "وقد انتهج سعد الله

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص88.

(2) المصدر نفسه، ص89.

ونوس في إفادته من التاريخ أسلوبًا يقوم على قراءة التاريخ قــراءة خاصّــة تهــتم بالواقعة التاريخية باعتبارها من صنع الناس جميعًا بمختلف طبقاتهم ، ومــستوياتهم الثقافية، وهي قراءة لا تقوم على إعادة إنتاج التاريخ أو بعثه وإنمــا علــى إعــادة فحصه وتفسيره وتخيل القوى الجوهرية الفاعلة فيه دون تعمّد لإقصاء إحدى هــذه القوى، أو تضخيم دورها..."[1].

فهو ينوّه على دور الكاتب في التعامل مع المادّة التاريخية، فسعد الله ونوس قــد درس التاريخ ووظّفه توظيفًا ناجحًا فلم يكن مؤرخًا أو قارئًا للواقعــة التاريخــية، وإنما بدا معلّلاً ومفسّرًا وفاحصًا لتلك المادّة بعيــدًا عــن الــسطحية أو التقريريّــة المباشرة .

ولذا يرى السعافين أن سعد الله ونوس في توظيفه للتاريخ يؤمن بأن عملية التوظيف "مشروطة بالمعاصرة والقدرة على طرح إشكاليات الواقع الراهن بعمق ووضــوح ، والمسرحي بذلك يستطيع أن يكتب عبر غلالة التاريخ، وهو لا يرى التــراث فــي استعارة شكل قديم ، أو استلهام بعض أشكال التعبير والفرجة التي عرفها العرب في تراثهم القديم، أو حياتهم الشعبية ، فالذي يحكم على العمل في النهاية وما يحدد هويته كما يرى ونوس هو العنصر الفكريّ الذي استطاع المسرح أن يميّــزه وأن يحــدّد عبره الانتماء إلى مجتمع ما وزمن ما"[2].

ويتبيّن من النص السابق ، أن سعد الله ونوس لم يقف على حدود الأشكال الشعبية المتنوّعة في تراثنا العربيّ، ولم يكن توظيفها مجرّد زخرفة لفظية لإثبــات الهويــة العربية، وإنما جاء توظيفه لها من باب الاستفادة، وفهم العمليــة المــسرحيّة التــي بدورها تؤدّي إلى الوظيفة المعنويّة والجماليّة للنص المسرحيّ المتعالق مــع تلــك الأشكال .

إنّ المسرحية التاريخية من غير الممكن أن تكون بمعناهــا الفــضفاض ، الــذي يوحي بإيغال الكاتب في الحدث التاريخي أو الواقعة التسجيلية، لذا يقول عبــدالقادر القط: "إن كثيرًا من أحداث المسرحيات العالمية الكبيرة يكون معروفًا لدى المشاهدين

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص93.

(2) المصدر نفسه، ص94.

من قبل، ومع ذلك يقبلون على مشاهدتها وهم يعرفون ماذا سيحدث بعد؛ لأن وقائع الحدث الماديّة لا تهمهم في المقام الأوّل بقدر ما تهمهم متابعة الحدث في صورته الفنية من حيث هو خلق فنّي جديد لذلك الحدث من أحداث الحياة، وعرض لدلالات جديدة فيه أو كشف لدلالات كانت له ولكنّها تظل خافية حتى يجلوها فن الكاتب المبدع "[1].

ولهذا يرى السعافين أنّ سعد الله ونوس قد أدرك أن مهمته ليست إحياء التاريخ، وليس من مهمته أيضًا أن يعنى بإيجاد شخصيات أو مواقف أو أفكار لا تحتملها الفترة التاريخية، أو إسقاط الفترة التاريخية المعاصرة على حقبة تاريخية معينة في الماضي، وإنما مهمته تكمن في إقامة مساجلة مع الشخصيات أو المواقف أو الأفكار المحتملة أو الفعلية في حقبة زمنية معينة، ويلجأ إلى دعم تفسيره لمواقف الشخصية أو تحليله لسلوكه من خلال مادة وثائقية مستقصية واسعة[2].

ومن خلال وقوفه على مسرحية ونوس يقول إنه: "يتأمّل الواقع على ضوء حركة التاريخ فيلتفت إلى موقف المثقّف أو المفكّر من الحياة العامّة، أو من السلطة السياسيّة سلبيًا في الأغلب فإنه يوظِّف خبرته في التعامل مع الواقع التاريخي بصورة جدلية تبادلية دون أن يسقط الحاضر على التاريخ، أو التاريخ على الحاضر "[3].

إنّ الكاتب المسرحي في توظيفه للتاريخ، لم تقتصر مهمته على الإحياء أو إسقاط المعاصر على الماضي أو العكس، وإنما تكمن مهمته الحقيقية في الفحص والتمحيص لمادة التاريخ، وإدانة الحالة الحاضرة في ضوء مواجهة حقيقية تكون منفسًا للواقع الراهن، وهذا بالضرورة يتطلب علمية واعية، وانتقائية للأحداث، وكذلك الأمر للشخصيات التي يختارها الكاتب فهي معبِّرة عن أفكاره ورؤاه للكشف عن الموضوع الذي يريده .

---

(1) القط، عبد القادر : من فنون الأدب (المسرحية)، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1978م، ص17.

(2) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، 95-96.

(3) المصدر نفسه، ص97.

ويذهب إلى القول: "إن الكاتب يقرأ التاريخ في هذه المسرحية بتبصّر شديد، ويتوخّى الموضوعية في رسم العناصر الفاعلة في المشهد التاريخي، ولا يسعى إلى فرض الأفكار، أو المفاهيم المعدة سلفاً على الأحداث والأشخاص، على أن الكاتب مدجج بالأفكار والمواقف السياسية من رأسه حتى أخمص قدميه، دون أن يؤثّر ذلك على المستوى الإبداعي سلبيًا، وربما كان العكس هو الصحيح، فالرؤية المتماسكة، وليس بالضرورة الوثوقية هي القادرة على أن تجعل العمل الفني متماسكًا ومتوازنًا"[1].

وفيما أرى إن النص المسرحي القائم على التاريخ ليس مقدسًا، بل تعترضه رياح التغيير والتبديل تبعًا للظروف البيئية التي نشأ فيها وبالتالي يرى السعافين أن الرؤية والتماسك أنجح من الوثوقية في توازن العمل المسرحيّ.

ويرى السعافين أن سعد الله ونُّوس وقف "في مسرحيته عند فترة تاريخية حرجة تمثّل الذروة في محنة غزوة تيمورلنك لبلاد الشام، ووقف على ذروة الحدث المتمثّل في حصار دمشق، وهو حدث يمنح الكاتب المسرحي فرصة مؤاتية لما فيه من عناصر درامية تعين على بناء المسرحية من مثل الأخبار الصاعقة القادمة من حلب، قدوم السلطان فرج بن برقوق للدفاع عن دمشق، ثم عودته غير المتوقعة إلى القاهرة، إلى جانب ظهور العلماء والأعيان، وابن خلدون، ونائب الغيبة، ونائب القلعة"[2].

وفي ظلّ الأحداث التاريخية الموظفة في المسرحية، تظهر شخصية السعافين ومهمته النقدية في البحث والتساؤل عن تلك الفترة التاريخية الغنية بالأحداث، والمتأزمة بالشخصيات، هل مكّنته تلك الأمور من إسقاط الحاضر من التاريخ؟ وهل وافق الكاتب أحداث التاريخ كلّها؟ وهل قام بالتحوير والتبديل للأحداث والشخصيات؟ وكيف؟ ولماذا؟ كلّ هذه التساؤلات باعتقادي تدور في ذهنه لقراءة المسرحية والوقوف على رؤية الكاتب تجاه تلك الفترة الحرجة في ظل الواقع الراهن.

ونجده يجيب عن تلك التساؤلات الملحة في ذهنه بقوله: "إنه لم يقصد إسقاط

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص99.
(2) المصدر نفسه، ص111.

التاريخ على الواقع المعاصر، وهو على حق في ذلك ، فقد استطاع أن يقرأ التاريخ قراءة واعية وأن يتمثل العلاقات بين أحداثه وشخصياته وأن يتعمّق دون قَسرٍ أو فرض للممكنات في هذه العلاقات الجلية بين الأحداث والشخصيات ، بيد أن هذا التوهّج لا يلغي تصورًا آخر هو حضور الواقع أو الحاضر في ذهن الكاتب بكل علاقاته وتفصيلاته، بمقدمات الأحداث ونتائجها، بطبيعة الحياة الفكرية والسياسية والاجتماعية، بعلاقة الثقافي بالسياسي، بدراسة النماذج الإنسانية في عالم الفكر ، والثقافة، والسياسة، والمال، والاجتماعي، ويبدو الكاتب قد وظّف على ألسنة الشخصيات ما استنتجه من خبرته في الحياة ، وكأنه تلقين لهذه الشخصيات أو فرض لهذه الأفكار عليها، فهناك فرق بين تماثل الحال وبين فرض حال على حال ، والفرض الأول، كما اتضح في المسرحية أقرب إلى الحقيقة"[1].

ونستنتج من نصه السابق أن سعد الله ونوس بدا ناجحاً في توظيفه للحدث والشخصية معًا، فجاءت أفكاره ورؤاه واضحة في الشخصيات ، فغدا ونوس محلّلاً ومفسرًا للحادثة التاريخية، وقارئًا واعيًا لما يضفيه عليه العمل المسرحي، وفي رأيي أن السعافين برؤيته النقدية غدا ناجحًا لإطلالته بين أمرين، أولهما الوقوف على النص المسرحي نفسه ، ومن ثم القيمة الفنية التي أضفتها الحادثة التاريخية على العمل الدرامي .

ويخلص إلى القول: "فنمنمات تاريخية تطل على التاريخ من علٍ تتأمله في شمول وترى علاقاته وأنظمته من نظرة بانورامية ، ثم تدلف إليه في تفصيلاته الصغيرة، فترى إلى المجتمع المضطرب المشوّه، الذي يفتقد الرؤية الحكيمة لحركة التاريخ، إذ تتناقض المصالح في الدائرة الضيقة التي لا تتوقف على هذا البعد وتظل تتحكم بحركة الحياة في الدائرة الأوسع ، حين تنفتح الهاوية فجأة وقد فات الأوان..."[2].

إنّ قراءة الكاتب للتاريخ قراءة واعية ناطقة ، وناقدة في سبيل نجاح العمل المسرحي في توظيف التاريخ ، وفي رأيي أن ما جاء في مسرحية سعد الله ونوس

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص111.
(2) المصدر نفسه، ص115.

ينبغي توظيف فكري وثقافي واعٍ بالتراث التاريخي، ولم يأتِ نصٍ على نص، وإنما هو إضفاء روح المعاصرة، والأصالة في العمل الدرامي .

كما يدرس السعافين المسرحية وتأثّرها بالقصص الشعبية ، فيقف على مسرحية الفريد فرج "الزير سالم"، فيقول: "استلهم الفريد فرج مسرحيته "الزير سالم " من السيرة الشعبية "الزّير سالم أبو ليلى المهلهل " التي تروي أحداث حرب البسوس من خلال بطولة الشاعر المهلهل بن ربيعة ووقائع حياته ، وردفعله تجاه مقتل أخيه الملك كُليب بن ربيعة"[1].

وكما ذكرنا سابقًا في تعامل الكاتب أو المبدع مع التراث ،سواء أكان تاريخًا أم قصصًا شعبية أم غير ذلك، فلم يكن مقيّدًا في أحداثها وشخصياتها ، وهذا ما يضفي على النص المسرحي الحرية في التصرف في البناء العام لها مما يتناسب ورؤيته الإبداعية .

لذا يرى أن "تعامل الفريد فرج مع قصة "المهلهل" بحرية الفنان الذي لم تقيّده الروايات بصورتها العامة ، وجزئياتها في تشكيل بناء مسرحيته الأساسية، ولعلّ هذه الحرية نفسها هي التي دعته إلى اختيار السيرة الشعبية هيكلاً أساسيًا لأحداث المسرحية، لأنها ألصق بالفن، وأقوّم تعبيرًا عن الوجدان الشعبي الذي لا يقوى في التعبير عنه إلاّ المبدع الفنان ، إذ ينطلق القاص الشعبي ، بعد أن يلتقط عناصره من وجدان الناس وثقافتهم ، إلى آفاق الخيال الواسعة في التعامل مع شخوص القصة "السيرة"، وفي ترتيب أحداثها، وبناء وقائعها، مُجسّدًا عواطف الناس وخياراتهم الفنية والأخلاقية في العناصر الفنية المختلفة"[2].

فلجوء الكاتب إلى مثل هذه السير الشعبية ؛ لأنها في حقيقة جوهرها تمثّل وجدان الجماعة الذي ضم روح الشعب وأفكاره ورؤاه ، وبالتالي أصبح التراث يحمل في طياته قيمة حقيقية تعكس هوية المجتمع والفكر التي تحمله.

ويشير السعافين إلى الحرية في التصرف لدى الكاتب في التعامل مع الواقعة التاريخية أو التراث في ذاته فحريّته دومًا هيّ التي تدفعه إلى الاختيار ، وإن

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص119.
(2) المصدر نفسه، ص124-125.

تعارض مع النص التاريخي (الوقائع التي رتها كتب التـاريخ المحققـة الموثقـة) والنص الفني (السيرة الشعبيةعلى اختلاف رواياتها) فيٍ آنٍ معًا، فإذا كان الفريـد فرج قد اختار السيرة الشعبية ليبني من خلالها مسرحيته ويرتب الأحداث الرئيسية ، فإنه لم يلتزم التزامًا كاملاً ، بل إن الفكرة الأساسية التي أقام عليها المـسرحية هـي التي حكمت اختياره ، وبالتالي أدت إلى إغفال ما لا يناسبها من الـسيرة التاريخيـة والسيرة الشعبية معًا، فالمؤلف التقط الفكرة بعد أن نظر في سيرة المهلهل التاريخية والشعبية وتأملها جيدًا"[1].

ونلحظ أن السعافين يشير إلى قضية أساسية ، وهي قضية الحرية التي يمتلكهـا الكاتب عند قراءة التاريخ و توظيفه في القضايا المعاصرة ، فلا بدّ له من الحرية التي تُنهي عنه سطوة التراث أو سطوة الغرب ، وهي التي تحقق التكامل للـنص الفنـي الذي يبتدعه بما يحمل من رؤى وأفكار ، إلاّ أن تلك الحرية التي يمتلكها لا بـد أن يحكمها الاعتدال والاختيار الموفق في الأحداث والشخصيات بما يتناسب والفكـرة الأساسية التي بُني عليها النص .

ويرى أن "الفكرة الفلسفية أو التربوية التي بنى المؤلف المسرحية عليها ليس من اليسير أن تقدم في سياق عادي دون أن تؤثّر تأثيرًا بالغًا على بناء المسرحية ، لـذا جهد المؤلف في اصطناع وسائل مختلفة ؛من أجل حفظ عنصر التشويق من خـلال الصراع الذي توفره الحركة الدرامية للأحداث ، فأفاد من سحر السيرة الشعبية كمـا رأينا، في التنبؤ وفي فوارق مختلفة وفي مواقف ساخرة..."[2].

وهذا يقودنا إلى القول بالتوائم والتوافق بين الفكرة العامة التـي تقـوم عليهـا المسرحية، وبين البناء العام التي توضع فيها تلك الفكرة، فيحاول خلق بناء ملحمـي درامي يقوم أساسًا علىً الصراع الذي يُثير دُهشة القـارئ بـدلاً مـن التراكمـات التاريخية الصرفة، كما يضع القارئ في حالة وعي حقيقية بالحركة والفعل .

وفيما يتعلق بالشخصيات يرى أن "شخصيات ألفريد فـرج "الزيـر واليمامـة خاصة" لم تخرج عن طبيعتها ولا في دوافعها عنها في الـسيرة الـشعبية ، بيـد أن

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص125.

(2) المصدر نفسه، ص131.

الفكرة التي بنى عليها المسرحية بصورة مباشرة ، والبناء الحديث للمسرحية الذي ينتقل بها من الملحمة إلى الدراما ويتخلّص من الزوائد والأورام التي لا تفيد في تطوّر الحدث وفي نمو حركته الدرامية ، وخاصّة التراكمات والتراكبات وطبيعة اللغة الملحميّة السردية..."[1].

ويقرّر السعافين نجاح ألفريد فرج بتخلّصه من البناء الملحمي السرديّ ، والاتجاه نحو الدراما الذي يحمل عنصر الصراع والتشويق للقارئ ، إلاّ أن هذا يخالف رأي محمود أمين الذي يأخذ ملاحظات حول المسرحية ومن أهمها التسلسل الملحمي الذي يكاد يغلب على الجانب الدرامي ، إلاّ أنه يبرّر لألفريد بذلك من خلال التجائه إلى عنصر الصدمة النفسية أمّا المأخذ الثاني لمحمود أمين على المسرحية هو التعبير المفاجئ غير المسوغ في تحوّل بعض الشخصيات والمواقف، ويبرّر ذلك السعافين من خلال وجود خلفية من المعلومات لتلك الشخصيات ، أو ربما الاعتماد على الفراسة أو الملاحظة الدقيقة[2].

ويرى الباحث وجهة نظر خاصة في مسرحية الفريد فرج من حيث إ نه حاول أن يقدم الصيغ المسرحية في التراث الشعبي من خلال البناء السردي الملحمي ، بهدف إقامة علاقة شراكة وفاعله بين العناصر الأساسية للمسرحية، فجاءت الأحداث بمواقف جدلية يساعد القارئ على تبنيه تلك الأحداث ، وطرح رأيه في الفكرة المعروضة .

وانطلاقاً من رؤية السعافين النقدية في محاولة تتبع النصوص المسرحية المتأثّرة بالتراث، محاولة منه للوقوف على تأصيل فن مسرحي عربي، يقف على مسرحية (شهرزاد) لتوفيق الحكيم؛ لأفادتها من حكايات ألف ليلة وليلة .

وفي هذا الصدد تتأثر المسرحية الدينية الحديثة بحكايات ألف ليلة وليلة ، حيث يقول: إن الكتّاب المسرحيين لم يقفوا عند أحداث ألف ليلة وليلة ، أو عند القضية نفسها، بل إنهم قرؤوا هذه الحكايات قراءة جيّدة واستنبطوا منها مفاهيم تتصل بالإنسان والحياة والكون والوجود، وربطوها بالمفاهيم الأخلاقية والفلسفية، فلم

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص136-137.

(2) المصدر نفسه، ص137.

ينقلوا التراث بمفاهيمه وقيمه نقلاًحرفيًا ًأو شبه حرفي ، ولم يـصطنعوا الحكايات الطريفة والقصص العجيبة من أجل التشويق أو الإمتاع فحسب ، وإنما غاصوا إلى أعماق النص فاستنبطوا مفاهيم إنسانية شاملة ، وأضافوا إليها رأوا أنه غاية النص وبنيته الفكرية والفنية"[1].

ونجده يقف على نموذجين اثنين من المسرحيات العربية المتأثِّرة بحكايات ألف ليلة وليلة، الأولى مسرحية (شهرزاد) لتوفيق الحكيم، "أقام توفيق الحكيم بناء هذه المسرحية على فكرة فلسفية استلهمها من حكاية شهرزاد مع الملك شهريار ، هذه الفكرة التي تقوم على البحث المستمر من أجل المعرفة ، يدفع الإنسان إليها قلق غريزي يسكنه منذ كان، هذا القلق يصحبه في أطوار حياته كلها..."[2].

ويؤكّد السعافينأن تجربة توفيق الحكيم في مسرحيته تدل على استلهام التراث بطريقة واعية وناقدة للتراث العربي ، فلم يقف علىحدود النص التراثي ، وإنما استلهم موضوع القصة لطرح رؤيته المعاصرة ، "فتوفيق الحكيم – كما رأينا – حريص على أن يبيّن تصّرفه بالقصة الأصل في ألف ليلة وليلة فلم تعد كما كانت ، فهو لا يقف علىفهمه للقصة الأصلية ، بل يحملها مضموناً ليس خفيًا على القارئ الواعي الذي يقرأ ما بين السطور ولعلّه يقرّأ السطور نفسها بذكاء ، ولم يقف الحكيم أمام حكاية شهرزاد مع الملك شهريار في حكايات ألف ليلة وليلة بل تعدى ذلك إلى الإفادة من الحكايات والأساطير التي تعمّقّ الفكرة ،وتوضحّ أبعادها ، على نحو ما ترى من إفادته من أسطورة إيزيس وأوزيريس وسواها من أساطير الخصب والبعث من مثل: تموز وعشتروت، أو أدونيس وأفروديت، وطائر الفينيق وغيرها..."[3].

يأتيوظيف الحكيم هذا القدر الهائل من الأساطير والحكايات في مسرحيته ؛ ليؤكّد ّقضية إنسانية خالدة ،وما هذه الملامح المختلفة ، والمتنافرّة إلاّ وجهٌ واحدًا، تحمل في طياتها فكرة فلسفية أراد الحكيم أن يوقظها في ذهن القارئ الواعي .

ومن خلال تتبع السعافين للحركة المسرحية ،ّيرى أنّ "المؤلف منذ اللحظة

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص141.
(2) المصدر نفسه، ص145.
(3) المصدر نفسه، ص147.

والأنثى يعطي شهرزاد بعدًا وَاحدًا ً هو "الصفاء" والصفاء هو السكون نقيض الصراع أي تقمص شهريار فريسة الصراع والقلق الا وجودي الذي يطحنه ، فهي محور ثابت يتلقي ردود فعل شهريا ر التي تعد بمثابة استجابات لأفعال شهرزاد التي تستجيب دائمًا لفكرة واحدة ثابتة، أو لموقف لا زمني تسيطر عليه فكرة المؤلف الفلسفية، فهذا هو صفاؤها المحيّر في عين شهريار القلق الحائر الذي شبع من الأجساد حتى ضاق بها وبالأرض وبالمكان الوتد الذي يشده إليها"(1).

فالحكيم في هذه المسرحية استطاع توظيف القصة توظيفًا ناجحًا للتعبير عن أوجه الصراع بين الحياة المتمثّل برّمز الصفاء والحكمة لشخصية شهرزاد، والموت المتمثّل ّبالقلق الوجودي لشخصية شهريار ، فجاءت في أُطر فلسفية وأسطورية واعية.

وعلى الرغم من الآراء المتضاربة حول ماهية المسرحية، يقول: "وانتهى في مسرحيته إلى فهم معين يرى فيه توفيق الحكيم يهزم الأسطورة أمام الواقع ، يهزم شهريار الحالي ليتيح المجال لشهريار جديد يتخلّى ّعن أوهامه وأحلامه ، وتطلعاته، أو بعبارة أخرى لجيل آخر يؤمن بالدور الحضاري ...، ومهما يكن من أمر فلعلّ توفيق الحكيم لا يرى أن المعضلات الإنسانية الوجودية الكبرى من مثل البحث عن المعرفة أو نشدا ن الحقيقة يمكن أن تحل حلّاً نهائيًا ً ، كمايقترح الدكتور ع ز الدين إسماعيل، والأبعد احتمالاً – فيما أحسب أن يجعل الحكيم شهريار الجديد ، رمزًا أو مثّلاً للجيل الجديد ، فالأزمة –كما رأى علي الراعي – ليست أزمة شهريار بل هي أزمة شخصيات المس رحية كلّها، ترتد إلى نبع الصفاء "شهرزاد" التي ترى بعينيها ما لا يرون، وتعرفما لا يعرفون ، وما لا يحسون، ويمكن إدارة "شهرزاد" كما قدمت على مصادر أخرى أبرزها ما يتصل بأساطير الخصب والبعث ، إذ تتجدد الروح ويولد الكائن من جديد "غضًا نديًا"قبل أن يدور دورته الأبدية التي لا تتخلّف"(2).

فالسعافين يؤكّد على حتمية الزمن الجديد بقيادة شهريار جديد ، وهذا ينبع من

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص148.

(2) المصدر نفسه، ص159-160.

رمز الصفاء والحكمة "شهرزاد"، فهي مقدّمة في رأيه على أساطير الخصب والنماء، كما يرى أن وعي الكاتب بأبعاد العناصر التراثية الموظّفة فيّ المسرحية ، هي مـا تدفعه إلى الاختلاف، أو التوافق بحسب رؤيته للفكرة الرئيسة .

أمّا ّالنموذج الثاني الذي يقف السعافين عليه مبيّنًا أثر حكايات ألف ليلة وليلة فيه، مسرحيةعلّي جناح التبريزي وتابعه قفه "لـ ألفريد فرج ،و"ألفريد فرج منذ البداية وضع أيدينا على مصدر المسرحية "الخافيّ" حكايات ألف ليلة وليلـة ، ولكنـه – بطبيعة الحال – طوّع هذه المادة الخام –على تغلغل حوادثها في البنية المسرحية – لفكرة إنسانية استلهمهاين أعماق النص الشعبي الخالد الذي ضم في حنايا ه مفـاهيم إنسانية عميقة لا تستعصي على ذكاء المبدع ، في اقتناصها ووضعها أساسًـا لعمـل خلاّق يقوم على سذاجة الحكاية، ودرامية الحدث، وتوهج الفكرة الإنسانية"[(1)].

وفي حدود الحركة الا مسرحية، "أقام المؤلف مسرحيته على الإيهام مستلهمًا ألف ليلة وليلة مثلما اتضح سابقاً ، مركّزًا على أشواق الإنسان، وحلمه في تغيير الواقـع، وأمله في أن يأتي الغائب أو المفقود وهو حلم نراه في الموروث الـشعبي ، وفـي الأعمال التي احتذته بوعي أو دون وعي، فالوجدانالجمعي يحسّ بفقـدان العـ دل والخير والحقّ فيّقوم خياله بلعبة التوازن...، فالمؤلّف – وهـو لا يـستطيع إدانـة الموروث الشعبي؛ لأنه التعبير الأصيل عن وجدان الشعب وحلمه – لم يقـف مـن الموروث موقف الناقد الذي يتحدث ببرودة العقل عن خطر الالتجاء إلـى الحلـم، والوهموالأمل المفقود في إكساب القضية الواقعية بد يلها الوهمي في عالم الخيـال، ولكنه نظر إليه بعين الفنان ووجدانه وفسّره ّفي العمل تحديًا إلى الواقع وثـورة علية أو على الأقل حلمًا لتعديله أو تغييره"[(2)].

ويرى حسن سعيد أن هناك فرصة للمقارنة بين مسرحية "علي جناح التبريـزي وتبعه فقه" ومسرحية بر يخت السّيد بانتلا وتابعه ماتي "، فالسيد بانتلا يعادل علـى جناح التبريزي، وتابعه ماتييعادل تابعه فقه ، فكلا السيدين له تابع وكلاهمـا لـه أملاك من قصور وأموال ، وكذلك الأمر على مستوى التكنيك، نجد أن المـسرحيتين

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص165.

(2) المصدر نفسه، ص169-170.

من حيث بناؤها الخارجي بُنيًا على نظام اللوحات المستقلة ، وكل لوحة لها عنوان مستقل تحمل مضامين مستقلة تعرض الظروف والمشكلة التي يتعرض لها كلا السيدين[1].

ويعلّق السعيد الورقي على المسرحية بقوله : "لم يتكئ على التراث من أجل معالجة قضية عصرية أو لاستغلاله استغلالاً رمزيًا لما فيه من إسقاطات ، وإنما يستهدف الكاتب هنا تقديم الصيغ المسرحية في هذا التراث وتطويعها لتكون بديلاً عن الصيغ الغربية التي عرفتها التراجيديا والكوميديا والدراما"[2].

إنَّ الغاية من توظيف التراث وتطويعه في تلك المسرحية ، قضية التأصيل للمسرح العربي الذي يبحث عنها السعافين، فقد حاول ألفريد فرج أن يدمج بين شكلي المسرح الملحمي الغربي من خلال توظيفه لمسرحية بريخت ، والمسرح الشعبي من خلال توظيفه لحكايات ألف ليلة وليلة ، وأثبت من خلال الشكل الأخير أنه صيغة بديلة، وناجحة للتعبير عن وجدان الأمة، وأحلامها في المستقبل .

ويذهب السعافين إلى القول : "إن الفريد فرج قد أفاد من حكايات ألف ليلة وليلة بصورة مباشرة في الأحداث والفكرة ، ولكنه خرج بها من نطاق واقعها ليستعلي على الواقع وينطلق إلى دنيا الأوهام والأحلام خالقًا عالمًا أثيريًا إلى استغلال هذا الحلم لإطلاق الطاقات الكامنة في الحلم وتوجيهها لتكون قوة مواجهة وقوة صدام لتغيير الواقع، فالحلم هنا رمز التغيير والتشبث بالواقع بالأرض باللحظة الراهنة رمز الارتباط بالواقع بالزمن الحاضر، دون أن يمتد بصاحبه الخيال إلى أن يجد بديلاً يتقدم إليه فيتقدم الموقف ، وتتطور اللحظة الحاضرة إلى الزمن المستقبلي لينعم الإنسان بلذة المجاهدة من أجل واقع أفضل..."[3].

إن ألفريد فرج استوحى مسرحيته من حكايات ثلاث من الليالي المشهورة ، حكاية

---

(1) سعاد، حسن: الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1985م، ص116.

(2) الورقي، السعيد: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر في مصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989م، ص300.

(3) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص179-180.

المائدة الوهمية، وحكاية الجراب،وحكاية معروف الإسكافي ، ليصوّر المتغيرات الطارئة على المجتمع وتحقيق ثورة التغيير من خلا ل المقاومة والتحرير في حدود الواقع والخيال .

لقد كان التراث الشعبي مَ يَغًا ً لا ينضبّ للمسرحين ، وتعدّ الحكاية الشعبية جزءًا من ذلك التراث فهي الحكاية المعبّرة عّن واقع الناس وذاكرتهم الشعبية ، وهي الماضي الذي يختزل في طياته الكثير من العبر والمواعظ .

ويقف السعافين بمقارباته النقدية على العلاقة الوديّة بين المسرحية والحكاية الشعبية من خلال مسرحية يوسف العاني "المفتاح، "، "وقد حاول المؤلف في بناء مسرحيته أن يستخدم الأسلوب الملحمي ومسرح الـ حكواتي في آنٍ معًا فقدّم شخصية "الراوية"التي تتدخل وتفسر ، وتتحدث أحيانًا بلغة تراثية، بل جعل الشخصيات نفسها تلتحم مع الجمهور؛ لتتحدث عن الحكاية التي تقوم عليها المسرحية"(1).

كما يؤكد مرونة الموروث الشعبي ودراميته في التعبير عن وجدان الشعب ؛ لذا نرى المزج بين الأسلوب الملحمي الغربي الذي يقوده بريخت والأسلوب الحكواتي الذي يستلهم عـ ناصره من الموروث الشعبي، فاستطاع العاني أن يمزج بين هذين الأسلوبين؛ ليؤكد استيعاب الموروث الشعبي بعناصره الدرامية المسرح الغربي الملحمي .

ويرى أن ا لمؤلف "أفاد من الأغنية الشعبية في توظيفها رمزيًا لتؤدي الفكرة الأساسية التي مؤداها أن الإنسان ينبغي ألا يستسلم للحلول الوهمية والكاذبة ، وأن يجري وراء السراب وأن يظل يدور ويدور في حلقة مفرغة...، ولعلّ الكاتب لو استغل شكل الحكاية في بعض صورها على نحو ما نراها في كتاب الأدب الشعبي لأحمد رشدي صالح لأفاد إفادة بنائية كبيرة في ربط الحكاية الشعبية أو الأغنية الشعبية التي تعود إلى النقطة التي بدأت منها ...، والمسرحية اقترحت أن الإنسان لا ينبغي أن يتوسّل إلى هدفه بوسائل خرافية أو بطرق لا تؤدي إلى الحل الصحيح ، فلا بدّ من السير إلى الأمام للحصول على الحل..."(2).

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص186.

(2) المصدر نفسه ، ص198

لقد وجد السعافين أن المسرحية أفادت من التراث الشعبي ومن الأغنية الشعبية على وجه الخصوص ، بيد أن الخلل فيها هو تخلّي المؤلف عن شكل الحكاية الشعبية في طرح فكرته الأساسية وفي أمورٍ أخرى ويبدو أن جموح الفكرة ونفورها في الحركة المسرحية جاء من "الأحادية" التي سيّرت الحدث الفولكلوري فحرمته في كثير من الأحيان تلقائية الحكاية الشعبية وسحرها وبكارتها ...، وأمر آخر أثّر في بناء المسرحية وفي الإفادة من الحكاية الشعبية تلك الخطابية الزاعقة في المسرحية فلم يبدُ الرمز شفافاً يثق بعقل القارئ أو المشاهد ليعيد بناء عالمه الخيالي من جديد، ويتصور نموذجه الخاص ، ويقارنه بواقع المسرحية ويكشف الهوة بين عالم المسحوقين وعالم القلعة ودنيا العروس ، وإنما وقع ضحية وهم التعليم والتثقيف، فلجأ إلى المباشرة لأداء الرسالة بطريقة شبه مباشرة في الأقل، فأدخل شخصيتين تنوبان عنه في تقديم المواعظ والآراء واقتراح الأفكار وفرض الاتجاهات وتفسير الأحداث، هما: الراوي ونوار "[1].

فهو في نصّه السابق يشير إلى قضية أساسية تتعلق بمدى نجاح المؤلف لتوظيف الحكاية الشعبية في نصه المسرحي، إلاّ أن العاني ــ كما يرى السعافين ــ قد أخفق في وجوه عدّة، للجوئه إلى غاية التعليم والتثقيف في طرحه من خلال الأسلوب المباشر في التعبير ، ويذكر رأي كلّ من علي الراعي ورياض عصمت في المسرحية، ويتفق كلّ منهما على قيمة التراث في إضفاء قبول هذه المسرحية، وما فيها من خيال يجذب انتباه القارئ .

وإيماناً من السعافين بقدرة الكاتب المسرحي في تخطّي حواجز التراث، للتعبير الآني المجرّد عن الهويّة العربية ، يقف على مسرحية لإميل حبيبي (لكع بن لكع)، الذي استطاع أن يمزج في شكله المسرحي بين هويّة التراث بأشكاله المختلفة ، وبين التقنيات الفنية الحديثة، فقد "حاول إميل حبيبي في مسرحية (لكع بن لكع) أن يفيد من الموروث الشعبي من وجوه متعددة ، من الشكل الفني والوسيلة الفنية، من الأغنية الشعبية والمثل الشعبي والحكاية الشعبية، وصندوق العجب ، وأسلوب الراوي

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص199.

والحكواتي وغير ذلك من أنماط وألوان..."[1].

يُعدّ إميل حبيبي في رأي السعافين تجربة رائدة في عمله المسرحي؛ لأنه استطاع أن يتجاوز حدود المضمون بأشكاله المتعددة ، واللجوء إلى الشكل الفني الممزوج بهوية التراث العربي ، فبنى مسرحيته على حدود الحكاية المسرحية التي تستقي في شكلها الفني من الموروث الشعبي .

وفي حدود الحركة المسرحية يرى أن "المؤلف قد استخدم صندوق العجب وسيلة لبناء مسرحيته،واعتمد الراوي والحكواتي ، أو الأسلوب القصصي ليمتزج مع الشكل المسرحي فإنه قد استخدم التقنيات الحديثة في البنية القصصية الدرامية ، فلجأ إلى أساليب السينما في القطع المكاني والزماني وعمد إلى الاسترجاع، وأفاد من المسرح الاحتفالي والغنائي مثلما أفاد من شكل المقامة والخبر والسيرة الشعبية ونحوها..."[2].

وكأنه في نصه السابق يشير إلى مسألة التجريب في المسرح العربي المعاصر ، والميل إلى اختزال التراث بأطيافه وأشكاله المتعددة دون الاستغراق ، والاستفادة من التقنيات الدرامية والقصة الحديثة، فكانت بناه الفنية وأساليبه وأشكاله تنسجم وفق مبدأ الأصالة والمعاصرة، ويثير في نصه أسئلة جوهرية في تشكيل الحركة المسرحية التجريبية، كيف يستطيع الكاتب المسرحي المعاصر أن يتخطّى حدود الشكل والمضمون برؤية واعية يستلهم بها عناصر الموروث الشعبي في المبنى المسرحي المعاصر .

ولذا يقول: "وعلى هذا النحو نمت الحركة المسرحية من خلال الفعل المسرحي الذي تجسّد في شخصيات فنية استلهمها المؤلف من التراث البعيد والقريب من الأدب الرسمي المتمثل في الحكايات والأسمار والأخبار والمقامات والأقاصيص ، ومن الأدب الشعبي الذي تطور عن هذه الصور في صور شتّى منها القرة قوز وخيال الظل وصندوق العجب مثلما أفاد من المسرح العربي المعاصر بشكله

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث ، ص203.
(2) المصدر نفسه، ص208.

العربي بأصوله الإغريقية وامتداداته التقليدية والتجريبية معًا..."[1].

كما يشير إلى اللغة المتألقة في تلك المسرحية ، "ولما كانت اللغة في هذه المسرحية ذات وظيفة متميزة تتجاوز دورها المألوف لتأسيس هوية قومية ، فتصبح شخصية ذات ملامح ورمزًا ذا جذور، وتحديًا ينتظم عناصر التاريخ والواقع والمستقبل . فلقد استغل المؤلف طاقات اللغة في الإيحاء بالمصاحبات..."[2].

إذا فقد كانت لغة إميل حبيبي لغة توافرت فيها الشروط الجمالية ، والتعبيرية في العمل المسرحي، فهي لغته ذات طابع تركيبي حققت الوظيفة الاتصالية والبلاغية والجمالية معًا، "ومهما يكن فاللغة عند إميل حبيبي ، كما أشرنا، عنصر مهم في حبكة هذه الحكاية ومسرحيتها ، استطاع الكاتب هنا أن يخلق منها شخصية رئيسية، لها ملامحها، ولها وظيفتها،ولها جماليتها ، فهي الشخصية والأداة والطاقة المعبّرة والمشعّة والمخترقة في آنٍ معًا، فهي بصورتها الفصيحة وتراكيبها التراثية ، وبصورها المتمثلة في اللهجة العامية الفلسطينية بملامحها الشعبية وبنكهتها المحلية، تمثّل شخصية أساسية في هذا العمل "[3].

ويقف السعافين عند نموذج من المسرحيات التي استلهمت موضوعاتها من التراث لمعالجة قضايا معا صرة، وتعدّ مسرحية سعد الله ونوس "سهرة مع أبي خليل القباني"نموذجًا لتلك المعالجة ، فقد "اهتم سعدالله ونوس في مسرحياته بتوظيف التراث في معالجة مضامين معاصرة ، وحاول في مسرحيته "سهرة مع أبي خليل القباني" أن يفيد من التراث القريب ليعالج قضايا حديثة ، فجاءت هذه المسرحية مركبة تفيد من تجربة القباني أحد رواد المسرح في الوطن العربي ، وتتضمن نص إحدى مسرحيات القباني وهي "رواية هارون الشريد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب" مع شيء من التحوير وهذه المسرحية استمد أبو خليل مادتها الأساسية من

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث ، ص230.

(2) المصدر نفسه، ص231.

(3) المصدر نفسه، ص234-235.

ألف ليلة وليلة"[1].

ويرى عبد الله أبو هيف "إن مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني " نهضت على التناص بين وقائع حياة هذا الفنان وبعض مسرحياته في إطار مسعى ونوس إلى ملحمية المسرح كما صاغه بريخت مثل الروائية وكسر الإيهام ، وتدعيم الاتصال بين الفنون، أو استفادة من تقانات المسرح الشامل"[2].

ويبيّن السعافين أن سعدالله ونوس قدم في مسرحيته ما يلقي الضوء على طريقته في التأليف، إذ يقول: "هذه المسرحية هي محاولة لبعث التراث وفهمه ، أخذت إحدى روايات الرائد المسرحي أحمد أبو خليل القباني "هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب" بعد تعديل شيء من لغتها وبعض مواقفها، ثم أدمجتها بالقصة الريادية لتجربة القباني وكفاحه من أجل إقامة مسرح في دمشق ، إذن هناك مستويان متميزان في هذا العلم ولا بدّ من التفريق بينهما بخط عريض وواضح أثناء الإخراج، المستوى الأول هو مسرحية أبي خليل القباني "هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب"، وفيها يجب أن نستعيد جوهر العرض المسرحي كما كان يتم تلك الأيام...أما المستوى الثاني لهذا العلم ، فهو المجريات الوثائقية والتاريخية التي تحكي قصة القباني منذ بداية تجربته المسرحية وحتى قيام الرجعية بإغلاق مسرحه وإحراقه..."[3].

ويذهب إلى القول : "وقد أفاد أبو خليل القباني من قصة المسرحية من ألف ليلة وليلة دون أن يجري أي تغيير يذكر في مضمونها ، أو في الأحداث الأساسية، وحذف ما لا يناسب الجو الاجتماعي من فحش أو تعبيرات ماجنة أو بعض الأحداث الجزئية، التي لا تناسب البناء المسرحي عامة..."[4].

تشير مسرحية سعدالله ونوس إلى مصطلح عام "مسرح داخل مسرح "، فنلاحظ

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص239.

(2) أبو هيف: المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ط1، 2002م، ص157 .

(3) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص239-240.

(4) المصدر نفسه ، ص241.

توظيفه مسرحية أبي خليل القباني داخل مسرحيته ، كما نلحظ توظيف التراث الشعبي للتعبير عن قضايا معاصرة ، فجعل الفكرة المعاصرة هي الأساس، فحوّر الأحداث والشخصيات للتعبير عن تلك الرؤية المعاصرة .

ومن خلال اتّكال سعدالله ونوس على مسرحية القباني ، واللجوء إلى التراث،"استطاع ونوس من خلال ذلك إن يعرض للوضع الاجتماعي ومقوماته الفكرية والسياسية، كما استطاع أن يعرض صورة للحياة الفكرية والاجتماعية والسياسة في فترة رواية القباني في عهد الرشيد ، فدارت المسرحية في دوائر متعددة منها: وضع أبي خليل ومشكلاته الفنية والمادية ، والمحيط الاجتماعي ومستوى الوعي من أمثال "القبضايات " وفهمهم للمسرح،وطبيعته ووظيفته ، وموقف العلماء من مثل سعيد الغبرا من المسرح..."(1).

إنّ سعد الله ونوس استطاع تجديد التراث العربي ، وبث الروح والحيوية فيه ليواكب العصر الحاضر وذلك ضمن رؤية واعية تجمع بين الأصالة والمعاصرة ، فاستلهم التراث من الحكايات الشعبية وخاصة ألف ليلة وليلة ، والقضايا السياسية والاجتماعية والفكرية التي تهم الإنسان وواقعه المعاصر .

ويرى السعافين في معالجة سعدالله ونوس : "مهما تكن معالجة سعدا لله ونوس لمسرحيته الاحتفالية "سهرة مع أبي خليل القباني"، فستظل المسرحية الأولى تؤثر في بناء المسرحية بعامة، فمسرحية أبي خليل مستندة إلى قصة في الليالي، وكما يرى محمد نجم: القباني لم يبذل جهد كبير في استخدام حوادث القصة في العمل المسرحي، ومَن ثَمّ لم يحاول الإفادة من هذه الحوادث في خلق موقف إنساني يخرج بحكاية "القباني من محيط الاستمالة واللامعقولية "، فكان يستخدم لغة ألف ليلة وليلة بركاكتها وتبذلها وعاميتها ، دون حرج إضافة إلى تأثره بأسلوب الكتابة الأصلية ومعالجتها للحوادث والشخصيات ... "وستبقى المسرحية الأصلية مؤثرة بشكلٍ أو بآخر في بناء المسرحية الاحتفالية ، ولعلّ هذا هو الذي أدى بسعد الله ونوس أن يعدل بالتغيير أو الحذف أو الإضافة..."(2).

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص241-242.

(2) المصدر نفسه، ص254-255.

إنّ سعد ونوس قد استلهم التراث وخاصة حكايات ألف ليلة وليلة إلا أن الحكاية التراثية هي التي قادت مضمون المسرحية،ولا ننسى أنه وقعفي مصدرين اثنين كان لهما النصيب الأوفر من الحركة المسرحية ، الأول: مسرحية أبي خليل القباني المتأثّرة بالليالي بنكهتها، وعاميتها وإطارها المسرحي العام، والثاني: الظروف الاجتماعية والفكرية لأبي خليل القاني متأثّرة كذلك بالتراث الشعبي بأطيافه المختلفة.

ويؤكد السعافينتأثّر بناء المسرحيبشكلٍ عامٍ من التوظيف التراثي ، حيث يقول إنّ الحديث عن الفترة التاريخية برموزها الفكرية ، والاجتماعية والسياسية أدى إلى التأثير على الحركة الدرامية ، وجعل المسرحية تكاد تئن تحت أعباء الإرشاد والتوجيه والتعليم والتعقيب ، مما أفقد بعض الشخصيات منطقها الخاص في إطار العصوظروفه التاريخية على نحو ما لاحظنا في تصوير شخصية أ نور صوت الفكرة المتقدمة على عصرها بشكلٍ واضح "[1].

وعلى الرغمّ ما تمّ حشده في تلك المسرحية من أحداث تاريخية أخذت طابع التوجيه والإرشاد، يؤكد السعافينعلى قدرة سعد ا لله ونوس ببناء مسرح عربي أصيل، "ولعلّ الحديث عن الوظيفة التعليمية الواضحة للمسرحية يقودنا إلى المحاولة التجريبية التي قام بها ونوس ، إذ إنه لم يلجأ إلى تقديم مسرحية احتفالية تقوم على مسرحية لأحد الرواد اتكأت على التراثالشعبي في صورة "الليالي"، بل إنه مزج ين التراث الشعبي بصوره المختلفة من مثل الحكواتي والمنادي والشخصيات الشعبية في التراث القريب في حاضرة الشام "دمشق"وما يتصل بها من حكايات مألوفة لدى جمهور الناس في التراث البعيد "شخصيات الليالي "وبين صورة حديثة من أشكال المسرحإذ اختار شكلاً يؤدّي من خلاله م همته الرئيسة في التعليم والتثقيف والتوجيه وهو : شكل المسرح الملحمي"[2].

ونستنتجمن نصّ ّه أن سعد الله ونوس قد نظر إلىالتراث في بنيا اته الداخلية لإخضاعهلأدوات العصر الحاضر لغايات التعليم والتوجيه ، وكأنه يؤسس مسرحًا خاصًّا يّطلق عليه المسرحية التراثية الاحتفا ليةذلك من خلال تو ظيفه لحرفيات

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص256.

(2) المصدر نفسه، ص256.

المسرح الشعبي بصيغه المختلفة وصولاً للمسرح العربي شكلاً ومضموناً.

إنّ توظيف التراث في تلك المسرحية لم يقتصر أساسًا على مادة التراث في المضمون وحده، وإنما سعى إلى تقديم تلك المادة وذلك المضمون من خلال الصيغ التراثية الشعبيةفاستعار ما يناسبه من الأشكال التجريبية الحديثة ، وهو الشكل الملحمي؛ لتحقيق الانسجام والتكامل في البنية الحكائية للمسرحية بشكلٍ عام .

ولهذا يقول: "وقد حاول ونوس على الرغم من ظروف الشخصيات وتكوينها ، أن يجعل بعض الشخصيات تتأمل الحدث وتدرسه وتصدر قرارًا بشأنه دون أن يطغى على المسرحية الجانب الانفعالي ودون أن تكون بالنسبة للمتفرج سلسلة من التجارب الانفعالية، فهي مسرحية احتفالية تحتفظ بصورة المسرح المرتجل ذي الطابع الاحتفالي وتفيد من أشكال التغريب على نحو ما تبدو في المسرح الملحمي..."[1].

فالسعافين يشير في نصه السابق إلى قضية أساسية في المسرح التجريبي ، قضية التغريب التي تجعل من المسرحية بنية حكائية مفتوحة تنهل من التغريب الملحمي ؛ لتحقيق الاحتفالية في صيغ شعبية تراثية وصيغ من المسرح المرتجل ؛ لذا يحقق نوعًا من التمازج المسرحي الذي يطلق عليه المسرح داخل المسرح .

إن السعافين في دراسته للمسرحية العربية المعاصرة ، استطاع بأدواته النقدية البنّاءة أن يقف على النص المسرحي ويستنطقه من الداخل، محاكيًا ثنائية التراث والتطوّر التي تتبعها في انتقائه للمسرحيات، ومدى قدرة المسرحيات على استيعاب مادة التراث بأطيافه المختلفة كصيغة بديلة ــ إن جازت لي التسمية ــ عن المسرح الغربي عاكسًا بذلك أصالة المسرحية العربية والهوية التي تنبثق عنها ، ومعرّجًا على ثنائية الشكل والمضمون اللذينِ ينمّان عن فكرة التأصيل لمسرح عربي معاصر.

---

(1) السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص257.

الخاتمة

في ضوء ما تقدم من حديثٍ عن تجربة السعافين النقدية في فنون النثر (المقلة، الرواية، القصة ، المسرحية) تكشّفَ لنا أنه ناقد نصيّ يحمل فكرًا نقديًّا تأصيليًا ناضجًا، تناول نقده فنون النثر بدءًا بالمضمون الذي تحمله تلك الفنون، وانتهاءً بالفنية أو القالب الفني ا لتي لجأت إليه؛ لذا فقد كان نقده رافدًا مهمًا من روافد الحركة النقدية في الأردن والوطن العربي على حدٍّ سواء .

وتكشّف للباحث من خلال تلك الدراسة جملة من النتائج ، يمكن إجمالها على النحو الآتي :

أولاً: شكّل الأدب بشقيّه : الشعر و النثرمحط اهتمام السعافين ، فقد صاغ مفهومًا خاصًا للأدب على أساس أنه إبداع والإبداع في رأيه هو الأساس، والواقع الإبداعي هو المعوّل عليه دون النظر إلى السياقات الخارجية .

ثانيًا: راوح السعافين في نقده بين النظرية والتطبيق ، فلم يغلّب جانبًا على آخر، وإن مال إلى التطبيق فمبرره في ذلك ؛ أنه يشمل أغلب النصوص ويضعها في ميزان نقده .

ثالثًا: حَرَصَ في رؤيته النقدية البصيرة على التعامل مع النصوص بموضوعية ، مما دفعه إلى وضع تصورات نقدية من وحي التطبيق والتفاعل مع النص آخذًا بعين الاعتبار الخصوصية له .

رابعًا: كان السعافين واعيًا في التعامل مع النصوص النثرية ، التي زاوجت في مرجعيتها ما بين التراث العربي والتراث الغربي ، كما كان واعيًا للسياق الحضاري والثقافي الذي وُضع فيه النص.

خامسًا: اجتهد في تأصيل النشأة لجميع فنون النثر المدروسة في نقده، فحاول أن يفك الصراع أو التضارب بين الـتأثّر بالأدب العربي القديم و التأثّر بالأدب الأوروبي الحديث .

سادسًا: اتجه من خـلال نقده لفنون النثر إلى إحياء الثقافة العربية القديمة من خلال البحث عن الجذور لتلك الفنون النثرية الجديدة في الأدب العربي ، بعد ما تعرّف عليه في الآداب الغربية .

سابعًا: حاول السعافين أن يقترح منهجًا توفيقيًا –إن جازت التسمية– في نقده من خلال المزاوجة بين العقليتين الشرقية والغربية ، مما دعاه إلى أن يزاوج بين الشكل العربي والشكل الغربي، والرؤيا العربية و الغربية، مع مراعاة الشرط الحضاري والثقافي لكلٍّ منهما .

ثامنًا: توزعت مقارباته النقدية على فنون النثر جميعها، إلاّ أن فن الرواية حظي بالجانب الأكبر من تلك المقاربات؛ لأنه يرى أن الرواية ديوان العرب في العصر الحديث، وهي بنت اليوم أكثر من غيرها .

تاسعًا: لم يحدد نقده نتاج أدباء بلد عربي معين، فكان ينظر إلى الفنون على أساس أنها أدب عربي ، فحاول أن يدرس القدر الأكبر من نتائج هؤلاء الأدباء في أماكن مختلفة.

عاشرًا:جاءت مقاربات السعافين النقدية على شكل بحوث أو مقالات ، إذا تَمَّ استثناء كتابه الأول "تطور الرواية العربية في بلاد الشام " الذي حصل به على درجة الدكتوراة، وهذا يوحي بالإيجاز والطرح الواضح الذي لا يكتنفه الغموض .

حادي عشر: عدم اتّباع مناهج النقد الغربية في معاينته للنصوص النثرية فكان النص الذي ينقده، هو الذي يحدد المنهج الذي سيدرس النص على أساسه.

ثاني عشر: الغوص في السياق الداخلي للنص ، والاطلاع على مكنوناته الداخلية، وكشف علاقاته البنائية واستنباط قيمه الفنية؛ لذا اتسم نقده بالإجراء النقدي لعدم تقيّده بمنهج نقدي معين في مقارباته النقدية .

ثالث عشر: طرح نفسه من خلال نقده بصورة متناهية، كما طرح فلسفته بصورة واضحة متأنية متحدية .

رابع عشر: حاول السعافين في مقارباته النقدية لفن الرواية أن يقف على مفاصل محورية ومهمة في حركة تطوّر الرواية العربية ، ولم يكن همّه أن يستوعب النتاج الروائي في بلد معين، وما ينسحب على الرواية، ينسحب على المسرحية، والقصة القصيرة التي حاول فيها جلاء صورها أمام التطور الذي يشهده العالم العربي .

خامس عشر: راعى في نقده فنون النثر جميعها؛ لتشترك في خطين متوازيين ، أولهما أن تمثل صورة حقيقية للتطور الإبداعي، وثانيهما أن تمثل أجيالاً من الكتّاب والمبدعين ، الذين يتفاوتون في تشكيلهم مثلما يتفاوتون في مواقفهم من الحياة والواقع والفن .

سادس عشر: عودته إلى جذور السرد في التراث العربي والإسلامي ؛ لأنه يرى أن الحديث عن الواقع الراهن والمستقبل مرهونٌ بتلك العودة والبحث عن مدى مشروعيته في هذا التراث ، وخاصة أن صلة السرد بالثقافة الشعبية من جهة وبالسلطة الثقافية أو السياسية يحدد من علاقة الفنون السردية بالفئات الاجتماعية والثقافية المختلفة .

ثامن عشر: ينتقد السعافين بعض النقاد العرب الذين لم يلتفتوا إلى الفنون السردية عند اليونان والرومان التفاتة المتأمل إلى أنواع أدبية يمكن أن تجد لها صورها في الثقافة العربية ، وعلى الرغم من اتصال الثقافة العربية الإسلامية بالثقافة الغربية في مطلع النهضة إلاّ أنّ هذا لا يصرفنا عن تأمل دورة الأشكال الأدبية وطبيعة التأثّر والتأثير، وخاصة أن هذه الفنون لم تنشأ في فراغ، وأن الواقع الإبداعي يدلّ على خلاف ما ذهب إليه هؤلاء النقاد من قطيعة الفنون الأدبية عن ثقافتنا العربية .

تاسع عشر: يؤكد أن حركة التجريب في الفنون النثرية لم تأتِ من فراغ ، وليس هناك قوالب جاهزة تحدد طريقة التشكيل ، وإنما الواقع الإبداعي هو الذي يحدد جدارة التجريب من خلال توسيع العملية الإبداعية ، وليس من قبيل الابتهار في العالمية، كما يرى الكثير من الكتّاب والمبدعين والنقاد كذلك.

عشرون: تعدّ ظاهرة الثنائيات ظاهرة مركزية اكتنفت أعماله النقدية جميعها ، وهي ظاهرة التراث، والتطور، والشكل والمضمون، حاول من خلال تلك الظاهرة الوصول إلى الجزئيات والكليات مع مراعاة الموقف الحضاري والثقافي للمرحلة المدروسة ، سعيًا منه للوصول إلى فك التعارض والتضارب بين القديم والحديث، والعربي والغربي، والذات والموضوع .

المراجع

إدريس، يوسف(1974م): **نحو مسرح عربي**، ط1، الوطن العربي للنشر، بيروت.

إسماعيل، عزالدين(1980م): توظيف التراث الشعبي في المسرح، **مجلة فصول**، القاهرة، م1، ع1، ص173.

بدر، عبد المحسن طه (1963م): **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر**، ط1، دار المعارف، مصر.

برادة، محمد(1981م): **الرواية العربية واقع وآفاق**، ط1، دار ابن رشد، بيروت.

برشيد، عبد الكريم(1990م): **المسرح الاحتفالي**، ط1، الدار الجماهيرية، مصراته.

بروكلمان، كارل(1977م): **تاريخ الأدب العربي**، ج2، ترجمة: عبد الحليم النجار، ط4، دار المعارف، مصر.

بو شعير، الرشيد (1997م): **دراسات في المسرح العربي المعاصر**، ط1، دار الأهالي للنشر والتوزيع، دمشق.

بو شعير، الرشيد (1996م): **أثر برتولد في المسرح الشعبي**، ط1 الأهالي للنشر والتوزيع، دمشق.

جمعة، حسين(1971م): مدخل لدراسة القصة القصيرة في الأردن، **مجلة أفكار**، وزارة الثقافة، عمان، ع91، ص9.

حسن، محمد رشدي (1974م): **أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة**، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

حسين عطوان، ومحمد حورّ (1996م): **بحوث عربية مهداة إلى الدكتور محمود السمرة**، ط1، دار المناهج، عمان.

الحكيم، توفيق(1981م): **قالبنا المسرحي**، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة.

الخواجة، هيثم يحيى(2000م): **إشكاليات التأصيل في المسرح العربي**، ط1، مركز الحضارة العربية، القاهرة.

الراعي، علي وآخرون (1988م): **المسرح العربي بين النقل والتأصيل**، ط1، الكتاب العربي، القاهرة.

الراعي، علي(1993م): **المسرح المرتجل**، ط1، دار شرقيات، القاهرة.

الرواشدة، سامح (2011م): الموقف من التراث، قراءة في جهد إبراهيم السعافين النقدي، **مجلة أفكار**، وزارة الثقافة، عمان، ع271، ص98 .

سعاد، حسن(1985م): **الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق**، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

السعافين، إبراهيم(1981م): **مدرسة الإحياء والتراث**، ط1، دار الأندلس، بيروت.

السعافين، إبراهيم(1985م): **نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى عام 1948م**، ط1، دار الفكر، عمّان.

السعافين، إبراهيم(1987م): **أصول المقامات**، ط1، دار المناهل، بيروت.

السعافين، إبراهيم(1987م)**تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام 1870ــ1967م**، ط2، دار المناهل، بيروت .

السعافين، إبراهيم(1989م)إشكالية القارئ في النقد الألسني ، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، لبنان، ع60/61، ص27.

السعافين، إبراهيم(1990م)قضية الشكل في الرواية العربية ، **مجلة آفاق عربية**، وزارة الثقافة، بغداد، ع6، ص97.

السعافين، إبراهيم(1993م)**نظرية الأدب ومغامرة التجريب** ، ط1، دار الشروق العربية، القدس.

السعافين، إبراهيم(1995م):**الرواية في الأردن** ، ط1، لجنة كتابة تاريخ الأردن، عمّان.

السعافين، إبراهيم(1996م): **تحولات السرد "دراسات في الرواية العربية"**، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان .

السعافين، إبراهيم(1996م): **الأقنعة والمرايا، دراسات في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي**، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان .

السعافين، إبراهيم(2007م)**الرواية العربية تبحر من جديد** ، ط1، العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي.

السعافين، إبراهيم(2007م)**المسرحية العربية الحديثة والتراث** ، ط2، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي.

السعافين، إبراهيم(2008م): **الرواة على بيدر الحكمة "القصة القصيرة في الأردن وفلسطين"**، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان .

سلطان، جميل، (1967م): **فن القصة والمقامة**، ط1، دار الأنوار، بيروت.

شاخت وبوزورث(1978م): تراث الإسلام، القسم الثاني، ترجمة: حسين مؤنس، وإحسان العمد، **سلسلة عالم المعرفة**، الكويت، ع11، ص164.

الشاروني، يوسف(د.ت): **القصة القصيرة نظريًا وتطبيقيًا**، ط1، دار الهلال، مصر.

الشاروني، يوسف(د.ت): **دراسات في القصة القصيرة**، ط1، زيع الدار، دمشق.

الشكعة، مصطفى،(1983م): **بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية** ، ط1، عالم الكتب، بيروت.

ضيف، شوقي(1954م): **المقامة**، ط1، دار المعارف، مصر.

ضيف، شوقي(1954م): **فنون الأدب العربي**، ط1، دار المعارف، مصر.

عاصي، جاسم(2000م): نظرة شاملة في المشهد القصصي في الأردن، **مجلة أفكار**، وزارة الثقافة، عمان، ع144، ص124 .

عباس، حسن(د.ت): **نشأة المقامة في الأدب العربي**، ط1، دار المعارف، مصر.

عبد الخالق، غسان (2000م): **الغاية والأسلوب "دراسات وقراءات نقديّة في السرد العربي الحديث في الأردن"**، ط1، مطابع الدستور التجارية، عمّان.

عبد الهادي، علاء (2002م): الشعرية المسرحية المعاصرة، **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع60، ص329 .

عيّاد، شكري محمد (1979م): **القصة القصيرة في مصر "دراسة في تأصيل فن أدبي"**، ط2، دار المعرفة، القاهرة.

عيّاد، شكري(1971م)**الأدب في عالم متغير**، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

فضل، صلاح،(1978م)**منهج الواقعية في الإبداع الأدبي** ، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

القط، عبد القادر (1978م): **من فنون الأدب (المسرحية)**، ط1، دار النهضة العربية، بيروت.

قطامي، سمير(1989م):**الحركة الأدبية في الأردن 1967ـــ1984م**، ط1، منشورات وزارة الثقافة والتراث العربي، عمان.

لوكاتش، جورج(1972م):**دراسات في الواقعية** ، ترجمة: نايف بلوز، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق .

الماضي، شكري(2003م): **الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين**، ط1، دار الشروق، عمّان.

مبارك، زكي(1975م):**النثر الفني في القرن الرابع الهجري** ، ط1، دار الجيل، بيروت.

المسدي، عبد السلام (1993م):توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر ، **مجلة العربي**، الكويت، ع412، ص85 .

مصطفى، شاكر(1957م):**القصة في سوريه حتى الحرب الثانية** ، ط1، معهد البحوث والدراسات العربية، بيروت.

موير، إدوين(1965م): **بناء الرواية**، تحقيق:إبراهيم الصيرفي، ط 1، المؤسسة المصرية العامة للنشر والتأليف، القاهرة.

النساج، سيد حامد (1980م):**بانوراما الرواية العربية الحديثة** ، ط1، دار المعارف، القاهرة.

هلال، محمد غنيمي (1964م): **النقد الأدبي الحديث**، ط1، دار ومطابع الشعب، القاهرة.

أبو هيف، عبد الله (1994م): **القصة العربية الحديثة والغرب "سيرورة التقاليد الأدبية في القصة الحديثة "**، ط1، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق .

أبو هيف، عبد الله (2002م): **المسرح العربي المعاصر"قضايا ورؤى وتجارب "**، ط1، منشورات اتحد الكتاب العربي، دمشق .

الورقي، السعيد(1989م): **تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر في مصر**، ط1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.

الورقي، السعيد(د.ت)**اتجاهات الرواية العربية المعاصرة** ، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية .

ونوس، سعدالله(1996م):**بيانات لمسرح عربي** ، ط1، دار الأهالي للنشر والتوزيع، دمشق.

ياغي، عبدالرحمن(1969م):**رأي في المقامات** ، ط1، المكتب التجاري للطباعة، بيروت.

ياغي، عبدالرحمن(1993م)**القصة القصيرة في الأردن** ، ط1، منشورات لجنة تاريخ الأردن، عمّان.

ياغي، هاشم(1981م):**القصة القصيرة في فلسطين والأردن 1850ـ1965م**، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

اليافي، نعيم(1982م): **التطوّر الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث "سورية، لبنان، الأردن، فلسطين 1870ـ1965م"**، ط1، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.

المعلومات الشخصية

الاسم: ثامر إبراهيم محمد المصاروة

الكلية: الآداب

التخصص: اللغة العربية (نقد حديث).

السنة: 2012

العنوان البريدي: الكرك – القصر – الجدعا

الهاتف النقال: 00962776808106

البريد الإلكتروني: **thamer86_masarweh@yahoo.com**